

القاهرة



أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر العدد ٨١ • ٢٦ رجب ١٤٠٨ هـ • ١٥ مارس ١٩٨٨ م

من موضوعات العدد :

- ◆ عقيدة المهدي المنتظر من منظور فلسفي
- ◆ طه حسين في باكورة أعماله
- ◆ أبعاد الواقعية في الفنون التشكيلية
- ◆ هل بنى الفراعنة الكعبة !!؟
- ◆ تأثير إليوت على مسرح صلاح عبد الصبور
- ◆ الموشح من وجهة نظر موسيقية

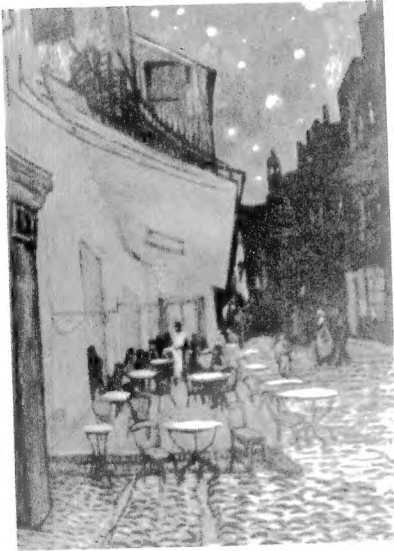
بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

- قصة ● متابعات ● شعر ● مكتبة ● مسرح ● موسيقى
- سينما ● فنون تشكيلية ●

◆ حول بينالي الاسكندرية السادس عشر



لوحة للفنان فان جوخ



فنتس فان جوخ ، ولد في هولندا عام ١٨٥٣ ، وفي سن العشرين ؛ اندفع يرسم بكل الحماسة ، وعند بلوغه الخامسة والثلاثين تاجعت بداخله أصلى مراحل التضجوع الفني ، فكان يرى الرائحة المدافئة العذبة تنبعث من الحفصول ، . . وصار يعبر عن روح الأشياء عن مظهرها البراق ، فالتحلت الألوان لديه صورة الموجات المارة تارة ، وصورة الهبب المتصاعد تارة أخرى .

وفي كتابه « فنانو الضوء عبر التاريخ » يحددنا الأستاذ/ شكري عبد الوهاب عن اللوحة المنشورة « شرفة المقهى في الليل » « يعبر الفنان عن الليل بهيئة زرقاء عاكية للسماء ، وقد نثر في أرجائها نجوماً لامعة مضيئة ، كما حرص على وضع منبع ضوئي متمثل في مصباح كبير من المصابيح التي تعمل بالغاز » .

وقد اعترف الفنان لأخيه « ثيو » بأنه يجد لذة في رسم المناظر الليلية ورغم ما تحتاجه تلك المناظر من جهد لرسم التأثيرات الناتجة عن وجود المنابع الضوئية



الافتتاحية

الدراسات

قصص

شعر

مسرح

سينما

موسيقى

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

رسائل جامعية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

◆ الأدب رؤية داخلية د. إبراهيم حمادة ٣

◆ هل بنى القرائنة الكلية د. سيد القطن ٦
◆ قراءة للغة الرمزي في رواية المحاكمة لكافكا أريك فروم/إبراهيم قنديل ١٢
◆ عقيدة المهدي المنتظر من منظور للفلسفي د. أحمد محمود صبحي ١٦
◆ مله حسين في باكورة أعماله محمد سيد كيلان ٢٠
◆ الاستمرارية والواقعية في الرواية السنخالية ماما دوغان ٢٥
◆ أبعاد الواقعية في الفنون التشكيلية د. كابد عمرو ٢٨

◆ فأر اسماعيل البهاوي ٣٤
◆ مسألة تلوق/قصة إفريقية ترجمة: سمير عبد ربه ٥٠
◆ مسعود يرسم لوحاظ اشرف الصباغ ٧٣

◆ توترات مقاتل صبري أبو علم ٣٩
◆ دائرة المشق الأبدية سمير فريش ٧٦
◆ الشحوب أحمد مرتضى عبده ٨٢

◆ ثلاث مسرحيات عبية/صمويل بيكيت تقديم وترجمة: د. إبراهيم حمادة ٤٠
◆ جلدور فكرة مسرح السامر عادل العليبي ٤٧

◆ رحيل مخرج سينمائي كبير (حسن الأمام) عمود فاسم ٩٣
◆ المسافرون في السينما المصرية د. رفيق الصبان ٩٧

◆ المرحح من وجهة نظر موسيقية د. عبد الحاميد حمام ٨٣

◆ حوار مع القاص محمد مستجاب حسن سرور ٩٠

◆ رسالة بغداد: مهرجان بغداد المسرحي العربي الثاني صفوت شعلان ٥٤
◆ رسالة لندن: عرس الجليل/فيلم فلسطيني توليف حنا ٥٨
◆ رسالة مدريد: حول معرض الفنون الشعبية المصرية في مدريد حسن عطية ٦١
◆ رسالة المغرب: مؤتمر الرواية العربية في المغرب قمرى البشير، ادريس الحزورى ٦٤
◆ جولة في المعرض الدولي المسرحين للكتاب من النشاطات الأدبية والفكرية والفنية عصام عبد الله ٦٨
◆ - اللقاء مع البريتوموفيا نبيل فرج ٧٠
◆ - على هامش اللقاء مع البريتوموفيا د. مجدى يوسف ٧١

◆ حول الفن الحديث محمد قطب إبراهيم ١٠٧

◆ حول بينال الإسكندرية السادس عشر محمود عوض عبد العال ١٠٩

◆ تأثير إليوت على مسرح صلاح عبد الصبور عرض: مراد عبد الرحمن ٧٨

◆ نجر التصوير للمصري الحديث د. عز الدين اسماعيل أحمد ١٠١

◆ موت طفلة مفترية د. عبد الحاميد إبراهيم ١٠٣

◆ دراسات في الرواية العربية شمس الدين موسى ١٠٥

◆ لغة في حنة رجاء النقاش ١١٢

الثمن ٥٠ قرشاً

الاسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات معضلاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
المصرية ما يصادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لأعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء
نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



الأدب رؤية داخلية

ولكن إذا ما سلمنا بكل ذلك ونحوه ، وأعدنا صيغة التساؤل السابق ، فستكون هناك إجابة أخرى ، هي التي نبحثها . ما هو الفرق الأساسي بين الأدب كشكل « لفظي » وغيره من الكتابات « اللفظية » الأخرى ؟ ؟ أي ، ما هي القيمة الجوهرية التي تفرق نص مسرحية توليف الحكيم « شهرزاد » ، أو قصيدة أحمد شوقي « بنج البردة » ، أو رواية يحيى حقي « قنديل أم هاشم » ، عن كتاب يتناول تاريخ الإمبراطورية العثمانية ، أو بحث في جغرافية منابع النيل ، أو مقالة عن تركيب المذرة ؟ ؟

قد يجاب على ذلك ، عن طريق التفریق التقليدي بين ما يسمى بالأدب المحض أو المتصف بالقيمة والكتابات ، الأخرى التي توصف بأنها إعلامية أو تقنية . ويقول هذا التفریق بتوافر قيم جمالية خالصة في الكتابة الأدبية ، بينما الكتابات الأخرى الإعلامية عرومة منها . ولكن إذا كان في المستطاع فهم مدلول القيم الإعلامية والثقافية ، فليس في المستطاع فهم معنى القيم الجمالية المحضة ، على نحو واضح ، خالص من اللبس والإيهام . بل إن التفریق على هذه الصورة ، يمكن أن يعمل في خفاء طيبة معنى شيئاً . وهو أن الأدب العظيم ليس إعلامياً ولا تقنياً ، وإنما هو مجرد خبرة ممتعة . ومن هنا ، يمكن أن يتولد الإيهام بالملق الأسوأ ، وهو أنه يقدم مثاقيل التلهية والترجيع ، وفرص الهروب من واقع الحياة

إذا ما وصفنا الأدب بأنه « فن » ، « لفظي » فإن الفنية فيه تسلكه - تقليدياً - في عداد الفنون ، كما تتعارض مع العلوم ، أو المعارف العملية ، بينما اللفظية فيه ، تعني أن وميلته الكلمة ، سواء كانت شفاهية ، أو مدونة في علامات خاصة ، تختلف عن العلامات المرئية في بعض الفنون الأخرى ، كعلامات التدوين الموسيقي ، أو التصوير ، مثلاً .

فيذا ما فصلنا موضوع « لفظية » الأدب ، كمسألة لا تعنيها هنا ، فقد بقي التساؤل الذي نرى طرحه الآن : ما هي القيم التي تجعله فناً ؟ ؟

هناك إجابات كثيرة مختلفة على هذا التساؤل منذ النقد اليوناني القديم ، وحتى النقد الحديث . من ذلك - مثلاً - ثلاث إجابات رئيسية قديمة ، تنزع إلى وصف الأدب على أساس ارتباطه بشيء خارج نفسه . وتشتمل هذه الإجابات في نظرية المحاكاة الأفلاطونية والأرسطية المعروفة ، وفي نظرية التأثير التي تدرس علاقة الأدب بجمهوره ، ثم نظرية التعبير التي تربط الأدب بمبدعه . أما أهم الإجابات الحديثة ، فنتمثلها نظريتان : تتمثل أولاهما بفكرة التخيل أو الإبداع ، بينما تتمثل إحداهما بفكرة البناء ، والاعتقاد بأن كل عمل أدبي ليس له بناء فحسب ، وإنما هو ذاته بناء .

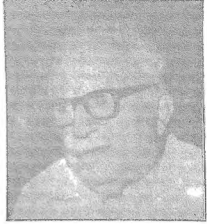
قدرته على تقوية روابط المجتمع الإنساني،
عن طريق تمكّنه من أن يثبت أن العالم
الداخلي لأي فرد، إنما هو - في أساسياته
الجزهرية - نفس العالم الداخلي لأي
فرد آخر .

أما النظرة الثانية للكون فهي خارجية،
كما أنها ليست شخصية، بل موضوعية
وحيدة . وتتجلى . أولياتها في اكتشاف
حقائق صائبة، مثل : الأوزان،
والمقاييس، والموازين، والساعات،
والترمومتر، والتقويم السنوي، وكل
ما من شأنه أن يجعل الوصف خارجياً
ولا شخصياً . وعلى هذا، فإن الوصف
الخارجي وغير الشخصي يجعل من الممكن
وجود توعية من الكتابات التي قد تكون
بصوتاً علمياً، أو تحليلات إحصائية، أو
دراسات أكاديمية، أو دوائر معارف، أو
معلومات مستقبة ودقيقة عن الوضع
الجغرافي، والأحوال التاريخية،
الاجتماعية والسياسية، والفكرية لقطر
ما في زمن معين .

وهكذا عندما يرى الإنسان نفسه من
الداخل، ويرى العالم وكأنه عالمه، فإنه
يصبح - كما قال الفيلسوف الألماني
برونتاغوراس - « مقياس كل شيء »،
ولكن عندما يصير على رؤية نفسه من
الخارج فقط، فإنه سيكتشف أنه لم يعد
مقياس أي شيء . وفي ضوء ذلك يشار
السؤال عن الخصيصة العامة، التي تميز
الكتابة الأدبية عن غيرها من الكتابات
الأخرى - أي القيمة التي تميز شعر
سوفوكليس الدرامي، عن كتاب « فن
الشعر » لأرسطو، وتميّز مسرحية « أهل
الكهف » للشريعة لتسويق الحكيم، عن
بحث أركيبولويش نثري، يفتش آثارهم
الماضية، وتميّز رواية « الكرنك » لتجيب
محفوظ عن دراسة سياسية اجتماعية للمحبّة
التاريخية التي عالجتها الرواية ؟؟

إن الكتابة الأدبية - من مطلق الرؤية
الداخلية والشخصية - هي التي تظهر الحياة
الباطنية لتكائن بشري على الأقل، سواء
كان هو المؤلف نفسه، أو أي فرد آخر من
خلوقات خياله . هي التي تطلق سراح
النفس - لفكرة معينة - بعيداً عن
انحصارها في جزيرة العزلة الفردية . هي
التي تكشف عن انتصارات الروح
الإنسانية، وانتكاساتها، وعقدها،
وانحصرافاتها، وتناقضاتها، ونوازعها
الحيرة الثرية، ودوافعها الشريرة . وتؤكد

مع شوبنهاور : « العالم هو فكر » . ومن
ثم، يبدأ العالم وينتهي - من وجهة نظر
الفرد الخاصة - بأدراكه الشعوري له .
ويقدر ما يتمسك بتلك النظرة، ويؤمن
بشرعيتها وصحتها، بقدر ما يصبح مؤثلقاً
مع الكون، ويميش فيه، كما لو أنه يعيش
في بيته . وكلما ازداد إيمان الفرد في
استبصار الكون من وجهة نظره
الشخصية، ازداد إحساسه بالعالم وهو
بموج بالدلالات والقيم التي تتراوح بين
الثمة والألم، والبشاشة والعبوس،
والنفاذ والتشاؤم، والجمال والقبح،
والصدق والكذب، والنصر والهزيمة،
والحبة والكرامة، واليقين والظن،
والخير والشر، والحق والباطل، والأمن
والخوف، والربح والخسارة، والقوة
والضعف، والثواب والعقاب . . . الخ .
وتتجلى أوليات تلك النظرة الاستبصارية
الشخصية، في وعيه البسيط بالشعور
الإنسان الفردي، بينما تصل هذه النظرة
ذروة تسميها في رؤية الفنان واستبصاراته
الشعرية، فيرى الناس الآخرين، كما
يرى هو نفسه من الداخل، وكذلك في



يحيى حلف

المضطرب . كما يمكن أن يسعى هذا
التفريق بمعنى عكسي، وهو أن الكتابات
الأخرى - غير الأدبية والتنمية بالإعلامية
والنظمية - خالية - بالضرورة - من القيم
الجمالية .

ولاشك أن كل هذه الاحتمالات
المشوّمة، بعيدة عن الحقيقة . إذ من
الممكن قراءة ثلاثية نجيب محفوظ،
وأقاصيص يوسف إدريس، ومسرحيات
سعد الدين وهبه، كأعمال إعلامية
ونفعية، كما يمكن أن يتضمن كتاب في
تاريخ الأزياء المملوكية، أو في استخلاص
الروائع من الزهور، أو في رأي الدين في
فوائد البتوك، قيماً جمالية . إذن، ما هو
أساس التفريق ؟؟

الواقع، أن هناك فارقاً بين الكتابات
الأدبية - سواء كانت شعراً أو نثراً -
وأشواك الكتابات الأخرى، يتمركز في
حقيقة جوهرية مؤداها، أن هناك رؤيتين
مختلفتين شام الاختلاف، من حيث النظر
إلى الإنسان والكون المحيط به : إحداهما
من الداخل، والأخرى من الخارج .
وهاتان الرؤيتان متساويتان في الأهمية،
ولاعني عنها مما، في إيجاد صيغة متوازنة في
أية حضارة صحيحة، بل إن التحيز
لإحداهما على حساب الأخرى، يحدث
خللاً في البناء الثقافي في المجتمع .

والرؤية الأولى شخصية واستبصارية -
أي ذات قدرة على التفاد إلى باطن الأمور،
وفهم طبيعتها بوضوح . كما أنها ليست
بمجرد اعتبار الإنسان مركز الكونوغرافيتها
النسائية، وإنما عليها أن تضع في هذا
المركز، وتجعل من السهل عليه أن يقول



سعد الدين وهبة
يوسف إدريس



أن العالم الدخلى لهذه الروح فسيع ، ومتطلق ، ورائع . هي التي تتل على أن القانون الأخلاقى ، لا يقل فى أهميته عن قوانين الديناميكية الحرارية . هي التي تؤدي إلى فهم استحصارى ، يوحى بأن العالم الدخلى لكل الكائنات البشرية متقاربة ، رغم كل الفروق والأختلافات الخارجية التي يمكن قياسها .

وحل هذا ، فإن أية كتابة لا تحدث فى النفس تأثيرا على أى نوع من تلك الأنحاء ، وإنما - مهما تميزت بخصائص أخرى بارزة ، كدقة اللغة ، أو طرافة الشكل أو جودة الأسلوب - فإنها لا تصد أديبا متكاملا وفعالا ، لأنها تخلو من نظرة المؤلف الشخصية ، ومن قدرته على رؤية الآخرين كما يرى هو نفسه من الداخل ، ومن موهبته فى تقدير تلك القيم الدخالية التي يصعب قياسها بأجهزة الظواهر الخارجية . وإن كان فى استطاع الكتابة الأدبية - الجديرة بهذا الوصف - أن تقدم ما هو أبعد من الرؤية الدخالية ، إلا أنها لا تستطيع أن تقدم أقل من ذلك ، لأن الكتابة التي تنظر إلى الإدراك البصرى ، ليست أديبا .



نبيب محفوظ

فإذا ما سلطنا بأن رؤية الكاتب الشخصية الانحصار ربة للحيمة ، هي الحضيصة الضرورية لتبني الكتابة الأدبية عن غيرها ، فهل يمكننا - فى ضوء ذلك - أن نثير الأعمال الأدبية الرئيسية عن الأعمال الأدبية غير الرئيسية ؟ أى نميز مسرحية « مجنون ليل » من قصيدة فى رثاء « عبد السلام المولى » ، أو أحد شوقي ، ورواية « عودة الروح » ، من أفصوصة « ليلة الزفاف » ، لتوفيق الحكيم ، وملحمة « الحرافيش » من مسرحية الفصل الواحد « المازد » لنجيب محفوظ ؟؟

قد يقال بأن الفرق فى هذا التمييز يتل فى أن العمل الرئيسى ، يتوافر فيه امتداد طولى مناسب ، يفضى إليه العمل الثانوى أو غير الرئيسى . فالمحكمة - بلا شك - أطول من المسرحية ، والمسرحية أكبر حجما من القصيدة ، والقصيدة أوسع مساحة من بيت شعري فى الحكمة . إلا أن الحجم وحده - مهما بلغ - لا يمكن أن يكون المبدأ الفاصل بين العمل الرئيسى والعمل الثانوى أو غير الرئيسى . فقد تكون هناك قصيدة لأبى العلاء المرمى ، أصل قيمة ، وأوقع تأثيرا من ديوان كامل لشاعر حدث مثلا .

مؤلف المسرحية ، أو الرواية ، مسئولاً عن أن يقدم لنا - أولاً ، وقبل أى شيء آخر - رؤية استحصارية نافذة ، ليجب عليه - إذا ما أراد أن يحصل شخصياته المخلوقة والمختصرة تبدلوا حقيقة ، وقادرة على التأثير فيما على نحو قوى ، مثلا تؤثر الشخصيات الإنسانية التي نعيشها - أن يتدمج فى مخلوقاته ، ويعيش حياتها ، ويرى العالم كما ينبغي أن تراه هي . فإذا ساندج - فذلك - فسيكون - بالتالى - قادراً على أن يمسنا - كمترعجين ، أو قارئين - على أن نندمج فى شخصياته المخترة . وهذا ، فإن رؤيتنا نحن ، تمتد فى اكتساب طبيعتها ، على رؤية المؤلف . ومن هنا ، فإن القدرة على خلق شخصيات تبدلوا لنا حقيقة ، وفى مكتبها أن تؤثر فيما ، كما تؤثر الشخصيات الحية ، إنما هو فى ذاته دليل على أن رؤية الكاتب الفنية قد حققت هدفها الصحيح .

وسع هذا كله ، يجب ألا يغب عن الذهن أن الثقافة الحالية لجميع ما ، تقوم على الاعتراف بأن رؤية الإنسان الأدبية ، ورؤيته العلمية ، ليستا متناقضتين ، وإنما مكملتان لبعضهما ، وأن الجمع الصحيح بينهما ، يفضى إلى الأمل فى الأقرب إلى حقيقة النفس البشرية . وإذا كان الفن يرى الإنسان عظيماً وجليلاً ، وله احترامه الكبير ، وأن قيمته تتجاوز المعايير ، فإن العلم يضيف إلى ذلك رؤيته للإنسان ، ك مخلوق ضعيف ، وضئيل نسبياً ، ويجب عليه أن يزن قدراته بعرض قبل أن يحكم على معقولة ، أو احتمالية ، أى عمل . وإذا كان الإنسان مخلوقاً حراً ومسئولاً ، إلا أن حريته ومسؤوليته محدودتان بسبب عوامل الوراثية والبيئية ، وما فيه من طاقات العاجية ، ومواطن ضعف . وكل ذلك ، يجب قياسه بعذر . إذا ما أريد تحقيق العدالة عند مكافئته ، أو عقابه على تصرفاته . وعلى هذا ، فإن الفنان العالِمَيا مستجيب متزاحين ، وإنما هما عاملان متساويان فى الأهمية ، يشتركان معاً فى بناء المجتمع ، وتعليم الإنسان ، عن طريق جعله يرى الآخرين ، كما يرى هو نفسه ، وكذلك عن طريق الموضوعية ، بجعله يرى نفسه ، كما يراه الآخرون ◆

وإنما يتجلى هذا الفارق فى أن العمل الأدبى الثانوى لا يقدمنا إلا إلى عالم الكاتب الشخصى الخاص بينما العمل الرئيسى يقودنا إلى عالم عام للجميع . فكما رددنا النظر فى اشجار نزار قبائل - مثلا - كلما زدنا معرفة بعالمه الخاص . وعلى التقيض من ذلك مسرحيات ولیم شكسبير ، التي كلها تحولنا بفكرنا فى أنماطها لا تعلمنا عه لا شيئاً قليلاً ، بينما تكشف لنا عن جوانب كثيرة فى عالم الطبيعة الإنسانية الذي نتقاسمه جميعاً . ولأشك أننا نجد فى أى عمل أدبى كبير - مثل « شرشرة فوق النيل » ، أو « المرأيا » لنجيب محفوظ - أشياء لأحضر لها ، مضافة إلى وجهة نظر المؤلف الخاصة ، وعالمه الشخصى .

إن رؤية الكاتب البصرية ، تنظم وتوسع بتقمصه لشخصيات الآخرين ، وهو فى حالة تعاطف معها ، حتى يرى الآخرين ، كما يرى نفسه . عندئذ ، يكون قادراً على أن يقدم ما هو عالمى ، بالإضافة إلى قيمة الموضوعية ، والتقديرية . أى أنه لا يرينا الطبيعة الخاصة للشخص واحد فحسب وإنما يطلتنا على طبيعة الإنسان فى عموميتها وهي فى نفسه . وهكذا ، إذا كان

إبراهيم صادق



الأمامة ، ورغم بساطة الحسابات ، فإننا لم نترك لنا بصراحة حقوقها (وهي لوجه الحق ، حق ، وأحق أن تتبع) أى فرصة للمعالجة أو المجاملة .

موجز الأمر

ويقوم مثال د . كريم على فكرة أساسية تسلطت عليه ، مفادها أن المصريين القدماء ، قد اكتشفوا مبدأ التوحيد في العقيدة الإلهية ، منذ بداية الأسرات الفرعونية الحاكمة وربما قبلها ، ومن ثم قام بنى على ذكرته قصة ملخصها : أنه عندما قامت الثورة الكبرى في مصر القديمة ضد الملك ، وضد الكهنة ورجال الدين ، في نهاية الأسرة السادسة الفرعونية^(١) ، هرب كهان مدينة (منف) - ويزعم الكاتب أنهم قوماً موحدين - إلى الجزيرة العربية ، حيث اكتنوا هناك بالكنية (بنى مناف) ، أو أهل منف ، بينما أطلق عليهم الفسراغة اسم (جرم) أى مهاجرى مصر ، وأن النبی إبراهيم (ص) عندما ترك سريره (هاجر) ، مع رضيعهما (إسماعيل) في جزيرة العرب ، ووجدت نفسها وسط أعراب لا تعرف لغاهم ، لجأت إلى قبائل (جرم) المصرية ، الذين أروها ، وأمكنها التمازج معهم ، وكان (بنو مناف أو الجرامه) قد أقاموا في هذا المكان بيتاً للرب هو الكعبة ، على غرار كعبتهم المصرية التي تركوها في منف وتعرف حالياً بـ (هرم ميدوم) ، ثم يلقى القول بذاك : « وليس هناك من شك في أن زيارة جميع الأنبياء إلى الكعبة ، ابتداء من سيدنا إبراهيم إلى إسماعيل وشعيب وموسى ، قد بدأت جميعها بعد زيارتهم لمصر ، وتتهم عقيدة التوحيد وإيمان المصريين بالبهت والحساب والأخوة وخلق الروح » ، ثم يزيد فيقول : إن إشارة النبی محمد (ص) أنه خيار من خيار ، من خيار قريش ، وأن قريشاً من كنانة ، فإن كنانة لم تكن قبيلة في جزيرة العرب كما كنا نتصور ، إنما هي مصر الكنانة ، وأن النبی (ص) يشير بذلك إلى أن أسلافه إنما كانوا مصريين .

والعجيب في أمرى مع د . كريم ، أن النقي تماماً معه في مقولة : القول بهجرة مصرية إلى جزيرة العرب ، كانت سبباً في نشوء الأماج دينى هناك ، وقد عالجت هذا الأمر في بحث خاص كنت أود إرفاقه بهذا التعقيب لولا أنه سيضيف مساحة يقضي بها المتاح في عدد واحد ، إلا أن أول ما يزعج

هل بنى الفراعنة الكعبة ؟ !

تصحيح مغالطات

د . سيد محمود القمنى

لأنه يبدو باستمرار حول فكرة واحدة وهدف واحد ، فقد تخيرنا أنخطر هذه الموضوعات ، وأكثرها شمولاً لأفكاره المكررة في مختلف كتاباته ، وهو المصنوع بـ « قدماء المصريين وبناء الكعبة »^(٢) . والغريب إنه رغم خطورة هذا الموضوع فقد مر مرور الكرام ، ولم نسمع أو نقرأ عليه تعقياً ، على حد ما تعلم ، مما أعطى السيد الدكتور الضوضاء الأخضر للاستمرار والمثابرة .

وواضح من البداية أن لن أكون عاملاً ، وفق حسابات بسيطة تماماً ، أولاً أن ميدان البحث العلمى ، ميدان لا يصح فيه لغارس تجاوز شروط الفروسية ، وقواعد اللعبة ، لتحقيق قصب السبق ، واعتدل عن استخدام تعبير (اللعبة) ، في حديثي عن العلم وشروطه ، لأن الموضوع يرمته كان عند د . كريم مجرد لعبة ، وثألي هذه الحسابات هو أن القارىء أمانة والكلمة أمانة ، وأول شروط البحث العلمى هي

دأب د . سيد كريم على مطالعنا بمجلة الحلال ، بنظرت حول علاقة الديانة المصرية القديمة بديانات البدو الساميين ، وبخاصة عقائد أهل جزيرة العرب ، وهو رأى يحد ذاته يتسم بكثير من الصحة والوجاهة ، وقد ذعت كثير من المدارس العلمية إلى القول بتأثير مصر القديمة في عقائد جيبرانيا ، وألف أصحابها في ذلك مؤلفات شتى ، ولنا في ذلك مؤلف خاص حول عقيدة الخلود المصرية ، بحسباننا التبع الاصيل لعقيدة الخلود ، التي ظهرت بعد ذلك في ديانات حضوض المتوسط الشرقي (أنظر الماشرق رقم ٢) ، لكن التحفظ الأساسى على كتابات د . كريم يتأسس من البداية ، على طريقة المعالجة ، ومدى التزامه بشروط البحث العلمى ومنهجه ، وعلى مدى صدق مقدماته التي كثيرا ما أدت إلى نتائج أكثر بطلاناً منها ، ولما كانت معالجة كل موضوعات السيد الدكتور المنشورة ، إطالة لا حاجة إليها ،

أى عارف بتاريخ مصر هنا ، هو قول د . كريم : أن الثورة المصرية ضد الملك والكنهة في نهاية الأسرة السادسة ، هي التي أدت إلى هجرة أصحاب منف إلى جزيرة العرب ، وقوله بصريح العبارة (ر) ، ومصدر الإزعاج هنا هو أن منف كانت مقراً لعبادة الإله (فتاح) وليس (رع) ، وإن الإله (فتاح) قد توارى في الظل مع مليته (منف) بعد أن قام كهنة الإله (رع) بانقلاب ديني وسياسي في الوقت ذاته ، واستولوا على الحكم في نهاية الأسرة الرابعة ، واستمسوا الأسرة الخامسة الحاكمة ، واستمروا في الحكم في الأسرة السادسة . وكانت مدينة الإله (رع) المقدسة ، هي مدينة (أون) حيث شمس الحالية ، وليس مدينة (منف) .

وبذلك تكون الثورة الشعبية التي قامت ضد الملوك والكنهة ، قامت ضد ملوك وكنهة الإله (رع) في (أون) وليس في منف ، ويكسبون الإله (رع) إله مدينة (أون) وليس إله مدينة (منف) ، مما يشير إلى خلل خطير فيها قدمه السيد الدكتور لغارته ، أما إن أراد صدق المراد فلا هجرة أهل منف تكون قد سبقت الثورة الشعبية بحوالي ثلاثة قرون أو أكثر ، عندما حدث الصدام بين (منف) و (أون) ، أو بين أتباع (فتاح) وأتباع (رع) ، الذي انتهى باستيلاء (رع) وأتباعه على سدة الحكم .

ومن هنا ، فإذا كنا نلتقي مع السيد الدكتور في أمور ، فانا نخالفه في أخرى ، وهي ليست مخالفة لحدود المخالفة ، انما سيرا مع صحيح الأمور وتاريخيتها ، أما أشد تحفظاتنا فهي تتعلق بمدى التزام الكاتب - أي كاتب الحياض والموضوعية ونحرى الحقيقة ، بحيث لا يميل مع هواه كل الميل ، فيفسر التصور على الرأي الخاص يؤكد فكرته ، ومن هنا ، وتأسيساً على ذلك ، سنناقش ما كتبه د . كريم بعبارة واحد ، هو مدى التزام الصديق العلمي وشروط تحقيقه

الآلهة المصرية

لقد كان جيلا من د . كريم ، أن يحاول اكتشاف جديد ، بضميه إلى مجموعة إبداعات وكشوف المصريين القدماء ، فقام بختار (مبدأ التوحيد) ليضعه من بين أول الكشوف التي وصل إليها المصريون في

منف ، منذ بداية الأمرات وقيام الدولة المركزية ، أي منذ حوالي خسة آلاف عام مضت ، وبذلك يؤكد في موضوعه أنهم كانوا أساتذة عرب الجزيرة في ذلك ، عبر الأنبياء الذين زاروا مصر وتعلموا فيها التوحيد ، ثم عادوا يعلمونه في جزيرتهم ، وعبر الهجرة الكبرى لكهان منف بعد الثورة إلى الجزيرة .

والسيد الدكتور لا شك بمقصده يريد أن يرفع أكثر من شأن قدامى المصريين ويتزع عنهم شبهة التعدد في العبادة ، وهو في ذلك يبرهن على وفاء مصر وحسب نادر المثال مثكسور ، لكن البحث العلمي شيء ، ومعاني الحب والكراهة والوفاء أو عدمه ، شيء آخر ، لا مكان لها في قاموس البحث العلمي ، ولعله لم يغف عن بسال السيد الدكتور أن مصر العظيمة بأفضالها على الإنسانية ، ويكشوفها في مجال الفكر والتحضّر ، ليست بحاجة إلى محاولات جديلة كأن تكون أصل التوحيد الإبراهيمي ، خاصة أن المصدر الأقدم عن رواية النبي لإبراهيم وحلائه وعباده أقصد التوراة ، وكانت المصدر الوحيد في ذلك حتى مجيء الإسلام) ليس فيها ما يشير إلى عبادة واحدة ، ولا تشير التوراة في قصتها عن النبي إبراهيم وعهده إلى إله واحد ، بل إلى (إلوهيم) أي مجموعة الآلهة ، ولم تعرف عن النبي إبراهيم أنه كان موحداً إلا عندما جاء القرآن الكريم ، وأوضح أن إبراهيم النبي هو أصل التوحيد الخفي .

نعم ولا شك أن القول بكشف المصريين لهذا المبدأ الديني الذي يركز العبادة في ذات واحدة ، ينسب لهم قصب السبق في أمر هو من الفتح للمدينة ، لكن المشكلة أن ذلك لم يحدث ، وإن كان قد حدث فلم يحدث إلا بعد ذلك بقرون في عهد إخناتون على ما يزعم البعض ، هذا إضافة إلى د . كريم لم يكن موقفاً كل التوفيق وهو يحاول ذلك .

ولعل أول ما يعترض مقولة د . كريم ، الفالسة : إن أهل منف في الأسرة القديمة أول الموحدين ، هو أن المصريين القدماء لم يعرفوا التوحيد بالمعنى المطلق الذي عرفناه في الإسلام ، (الذي يقصده د . كريم) طوال تاريخهم الديني الطويل ، فكانت الآلهة تروى على الثمات ، (آلهة إقليم ، وآلهة مدن ، وآلهة عواصم ، وآلهة للدولة ، وآلهة لقوى الطبيعة ، وآلهة للملوك ، وآلهة للشعب) تنطبع بوجه عام بالشكل الطوطمي المثل

في رأس الحيوان على الجسد الأدمي ، وكان واضحاً أن المصريين قد تنفخوا عن تطوير شئون الآلهة ، ولم تشكل المسألة بالنسبة لهم قضية شاغلة ، بعد أن انصرفوا إلى أمرين الأول : هو البناء القياسي والحضاري وتأمين الحدود عسكرياً والتقدم العلمي الذنوي والثاني : هو التجهيز لعالم آخر مقبل يجازي فيه الإنسان على ما أتاه من أعمال في دنياه ، وكان هذا المبدأ الثالث بدوره مسألة حضارية ملحة ، حيث يقوم التعامل الاجتماعي بمقتضاها على أسس خلقية تضمن للمجتمع سلامته وتماسكه وأمنه ، كما ينصرف أكثر إلى شئون الارتقاء بدولته ويحياته الأرضية ، هذا إضافة إلى العامل البيئي الذي يرتبط به التعدد ويستأنفه بعد قليل .

ولعل د . كريم لم يقصد بالتوحيد ما عرفه المصريون بآله الدولة ، فهو لم يكن بالمرة توحيداً ، إنما اعتراف بسيادة إله الدولة على بقية الآلهة الإقليمية . تدعيها المركزية الحكم ليس إلا ، وحتى هذا الإله السيد كان يتغير مع تغير الدولة الحاكمة ، فهو بداية كان حور ، ثم في الدولة القديمة فتاح ، ثم أتوم رع ، ثم في الدولة الوسطى الإله آمين أو آمون المتلجج برع ، بل وكان هذا الإله السيد يدخل باستمرار كفضل أكبر في أسرة ثلاثية (أب وأم وابن) ، وهو أمر طبيعي يتسق وفكر الإنسان في المراحل الأولى من تطوره ، عندما كان يتصور الإله على شبهه ومثاله ، ويسلك مثل سلوكه ، ويتزوج ، وينجب ، ثم يدخل هذا التثليث في تنسج . فتكونت المراجع الإلهية الكبرى من التناوع ، حتى كان لكل مدينة ثلثيتها وتسبعها الخاص ، ولم يكن الإنسان في أرقى أنحاء المعمورة أكثر توفيقاً من ذلك ، بل قام باستفادة اليونان والرومان من علوم الشرق وبخاصة مصر ، وكان يفترض فيهم ارتقاء أكثر سيراً مع سعة التطور ، ولما ورنو من تراث ثقافي من مصر ، فاهم فعلاً تقدموا وكونوا إمبراطوريات عظمى ، وأضافوا للإنسانية وصيدا جديداً ، ومع ذلك كانت آلهة الأولب بالثلاث إضافة إلى كم هائل من مغامرات الآلهة . كان يتلى هناك بكثرة وأصيلا .

لكن يبدو أن د . كريم قد رأى في التعدد لدى المصريين مثلية وقيضة تعيب بقية علومهم وفنونهم ، فأراد أن ينزههم عنها ، وغاب عنه أن ذلك كان أمراً طبيعياً سواء كان آلهة بالثلاث ، أم ثلثيات أم تسعياً ، أم



صلاة الطيعة وصفوف الكهنة خلف الإمام - نقوش على حجر من معبد إخناتون

إخناتون وأنشيدته ، تشير إلى اعتقاده الجازم أنه هو شخصيا ابن الإله (آتون) ، وأن فيه قد حلت قدرات هذا الإله وبركاته^(١) ، كما أن هناك شواهد قاطعة على تقديس الثور الخفي في مدينة إخناتون ، التي أطلق عليها اسم (أخت آتون) .^(٢) أما الشك في قدامته عندنا هو إن إخناتون قد تربى في طفولته خارج بلاده مصر عند أخواله الساميين في بلاد ميتاني^(٣) (كانت أمه سامية ، ترجم اسمها عن المصرية تاي ، ونرى صدق الترجمة ضى أو ضياء) ، وأن عاد إلى مصر عند موت أبيه ليتولى الحكم ، ومن هنا كانت جنسيته مصرية ، أما ثقافته التي دفع الباحثين للتفاضل عن عبادة الثور في أخت آتون وثالبه إخناتون لنفسه ، وإغياهم التمسك لسللك ، بحسبانهم الساميين أصحاب الاكتشاف التوحدي ، بينما كل ما فعله إخناتون في رأينا هو محاولته تسييد إله سامي غريب على مصر ، اعتاد عبادته في ميتاني هو المعروف بآدونيس^(٤) ، أو باللسان المصري الأرق (آتوريس) ، وأصله (آدون) أو (آتون) ، ويسود أن المصريين قد رأوا في ذلك خيانة لأله البلاد الوطنية التي عادة ما كانت ترتبط بمعنى المواطنة وبالوطن ذاته ، ومن ثم كانت عبادة آتون خيانة عظمى استوجب الثورة على البدعة الوافدة ، التي ما تكن ثورة من وثنيين مصريين متخلفين ، على ديانة راقية بدوية سامية موحدة ، كما حاولوا تصوير الأمر ، واستحق إخناتون بعد ذلك أن يلحقه مواطنوه (جرم أخت آتون) ، أما تلاميذ المدارس فقد ظلوا زمانا يتدربون على كتابة مواضيع إنشاء من (الخائن من أخت آتون)^(٥) .

ولعل أكون غخطا ، وربما أكون مصيبا ، عندما أطرح تصوري لمسألة التوحيد والتعدد في التاريخ الديني ، مرتبطة بالظرف البشري ، لكنه اجتهد شخصي يصح قبوله

د . كريم وهو يذلل باللوحة على معنى التوحيد ، أن السجود معروف في غالبية الأديان ، لدى عباد مظاهر الطبيعة والوثنيين ، وليس سمة خاصة بطقس الصلاة لدى الموحدين وحدهم ، والمعجب في أمر إخناتون (وليس بمعجب) أن تفرغه لعقيدته لم يمين على دولته الإمبراطورية سوى الانهيار ، بعد أن انصرف عن شئون دولته الدنيوية ، وما تحتاجه من فنون سياسية وعسكرية وإدارية إلى تصوفه وغيابه عن واقع دولته في غيبوبة غيبية وبعد أن ترك له أجداده إمبراطورية تمتد من الجندل الرابع جنوبا في العمق الأفريقي إلى تركيا وأرمينيا شمالا ، إلى إيران شرقا ، فقد حلت بركات الفرعون الشاب بعد أن تفرغ لشئون الدين ، وصمم أفنيه عن نداءات الاستغاثة التي كانت تصله من الحاميات المصرية في بقاع الإمبراطورية تباعا ، والتي حفظتها لنا رسائل تل العمارنة ، تجار طلب العون ، ضد الثورات الإقليمية التي أخذت تهش جسد الإمبراطورية وتقطع جزءا فجزء ، وصاحبا لاه في دروشته الغيبية عن غرور د . كريم ، حتى عادت مصر من بعده تنكمش داخل حدودها الدولية مرة أخرى^(٦) .

لكن الأعجب من كل هذا هو الإصرار على أن إخناتون كان موحدا توحيدا مطلقا ، وهو أمر يثير الشك فيمن يذهبون هذا الملعب ، من أصحاب الرأي الذين تابعهم الدنيا ، لأن التدين في منمنمات هذه العقيدة وفيسفائها ، يكشف أن كل أشجار

تسبعا كما حدث لدى الرافدين من قدامى الساميين ، ولم يكن له أي أثر مباشر في تخلف اجتماعي أو حضاري بل كانت مصر رائدة في كافة الميادين العلمية ، بينما كان الآخرون في بداءة بداوتهم ينعمون (من الأنعام) أو على الأصح يتمرضون ، أيا كانت ادعاءاتهم ، ولعله يعلم أن العالم المتقدم اليوم ، سواء في الغرب الذي يعتقد بالتثليث ، أو في الشرق الذي يسكن بالاشتراكية العلمية ، يسمى العالم المتقدم ، لا نجاحاته في العلوم الدنيوية ، ولو قسناه على د . كريم ، لكان أشد العرايا تخلفا . أو يصبح واجبا عليه إثبات أن الأمريكان والروسيت موحدين !! وهو أمر لاشك صير .

التوحيد والتعدد

وكانت فكرة التوحيد في مصر فكرة طارئة ، ومثالة واحدة ونادرة ، حدثت فيها يزعم بعض الباحثين ، إبان حكم الفرعون الشاب (إخناتون) ، وانطفتت سريعا ولم يمتد على في الحكم سبع عشرة عاما ، وانقضى أمرها وانتهى ، بعد ثورة قضت على حكمه ، ولم يعرف مصيره بعدها ، ويذهب د . كريم وراء هذا اللدب ، وهو في ذلك مغلور ، لأن ذهابه كان وراء الرأي السائد والألمج الغالب بين الجبهة ثم هو يضيف إلى حديثه عن التوحيد الإخناتوني لوحة جميلة للفرعون يسجد إماما وخلفه صفوف الساجدين ، ولكن الذي لم يلحظه



آتون صوبوا ملك
أله الطير والحيوانات
والتمسك

أو رفضه ، ويقوم هذا التصور على الفصل والتفريق بين البيئة الزراعية البرية ، والبيئة البدوية الصحراوية ، ففي البيئة الزراعية تتمدد أشكال الطبيعة ومظاهر الحياة تمعداً ثريا هائلا ، (أشجار دافقة ، شلالات ، أحجار جامدة ، شجر ، طيور ، حيوان نافع ، حيوان ضار ، كائن ضخم قوى ، حشرة ضعيفة صغيرة ، موسم خصب ، موسم جفاف ، أصوات وضجيج من كل نوع ، سيمفونية تعزفها نحن أهل الوديان الخصبة ، تضج بالثقيق والواء والثغاء والتفريد والمدير) .

وفي المقابل نجد البيئة الصحراوية شنيئة بالشكل واللون والصوت ، مظاهر الحياة محدودة وتكاد تمعد ، فالصحراء تترامى أطرافها دون طاريء جديد فهي رتيبة الوقع متشابهة دائما ، مشهد واحد باستمرار ، ولون واحد باستمرار ، أصفر مسترخی يتصطبى في كتيان متلوية ، وزمن هادئ التوقيع ، نادر المفاجآت ، والإيقاع الدائم تتأزب وقيلولة في صمت تمت أبدا ، ومن هنا نزعم أن العامل البيئى أدى دائما باليد إلى نظرة مصبوبة بالتوحيد والوحدانية ، مقابل أثر التعدد الهائل للحياة وصخبها في

الحياة البرية الزراعية ، مما دعى إلى اقتراب البدوى من معنى الواحد مقابل المتعدد عند المزارع .

ومع ذلك عندما كانت تمعد المظاهر ، كان البدوى يبدد ، فهو مرة يبدد التيس ، ومرة يسجد للصخر ، ومرة يشرب اليركان فيسجد لليركان مرتعدا ، لكنه كان التعدد البسيط السهل ، بما لا يقارن بمظاهر بيئة المزارع الضجيج الحجوج المتغيرة المتلونة دوما ، وما كان أسهل أن يتكشف البدوى قيمة غروفه ، وأهمية القمر في ليل الصحراء الصامت المفزع ، فيقرن بين قرني الحروف وقرني الهلال ، فيسجد عابدا ، ويضف الباحثون : مهللين لقد تم التوحيد ، وأصبح الحروف قمرا ، في أقنوم واحد 11

مفالمات

ويسوان د . كريم أن تعجب نفسه أن تكون هاجر مجرد جارية ، منحها فرصون مصر للنبي ابراهيم ليسرى بها ، هل ما جاء في التوراة ، ولا نعلم هل كان ذلك ترغبا بها من ذلك ، أم ترغبا بالثنى عن معاشره الجوارى ؟ وكلها كان واقعا في العهد الحوالى . فلم يكن هناك حرج هل

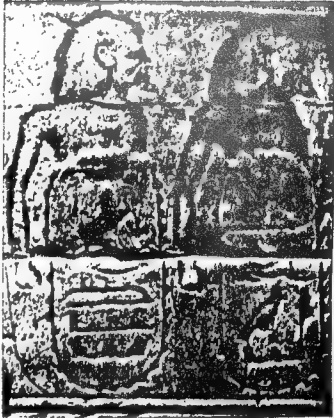
الأثياء والمؤمنين من إتيان ملك اليمين والتسرى بالسراوى والإصاء ، لكن د . كريم يعامل اللامنى بلوق الحاضر ، فيؤكد أن هاجر كانت إحدى أميرات اليت المصرى المالك ، في الأسرة الثانية عشر الفرعونية ، حوالى عام 1٨٩٠ ق . م ، بالتعبيد والتثقيق والتحصين والتحصين المين ، ثم لا يعطينا أى إفاة بالرة عن مصدر هذا اليقين ، أو من أى مصدر أثارى أو أركيولوجى استلها . ويؤكد له ، ولقارنا الذى نحترمه ونحترم وقفته لمطالعتنا أنه ليس هناك مصدر أثارى واحد يقول ذلك ، ولم يثر حتى الآن هل وثيقة مصرية واحدة تشير إلى النبى ابراهيم وإلى زيارته مصر ، لا من قسرب ولا من بعيد ، ولا بالرمز ، ولا بالإشارة ، ولا حتى بنص يحتمل التويل ، كما لم نشر النسوس المصرية إلى دخول اليهود مصر زمن النبى يعقوب ، مع ولده النبى يوسف ولا حتى لموسى ، ولا لرحلة الخروج الشهيرة في التوراة ، وهو أمر أثار حيرة الباحثين طويلا حتى اليوم ، وكتب في ذلك مصفات شق لعلماء أجلاء . لم يستطع واحد منهم أن يعطى مثل جزم د . كريم الوثائق القلضى هذا . ونحن بالطبع لا ننكر أن ما جاء في قصص الأثياء وزيارتهم لمصر قد حدث ، لأن ذلك أمر يعد لدينا بدعية تناسس هل إيمان راسخ بالكتب السماوية ، لكن ما ننكره هو الادعاء بما لا يتكشف عنه آثار مصر حتى الآن ، وما نستكره هو أن يقدم لنا د . كريم ذلك في صيغة التقرير ، في حين كان يجب عليه تقديمه في صيغة التقدير ، كترأى وتقدير شخصى ، وحتى الرأى الشخصى لا يلغى على عوانته دون توثيق أو مبررات كافية .

ثم يجازف الدكتور مجازة مفزعة حقا ، تصب الباحث بلم شليد ، فيسرق بموضوعه لوحه فرعونية تصور شخصيات توضع سيماهم أنهم من البدو السامين ، وسبق لي أن لاحقت هذه اللوحة في المصدر ، فلم أجد عليها تعليقا أكثر من كونها شخصيات بدوية سامية في مصر ، لكن الأخ الدكتور يعلق بالقول الجهير : « سيدنا ابراهيم عليه السلام ، لوحة اكتشفت في حفريات مدينة منف حيث زار معابدها ، وتزوج الأميرة المصرية هاجر عام ١٩٨٠ ق . م » وهكذا ، وببساطة يتصورها هيئة ، هان معها عقل القارىء عنه ، بلقمه الأقصوصة وهو يطلع بحسن



أول مسجود دمر في تلخ القاريان .

« سبلانا الأهم عليه السلام » لوحة اكتشفت في حليقات مدينة متلة حيث ذكاد ماسعود ورتوج الأربعة حاجز العربية ، عام ١٨٩٠ ق م



١٠ • الفقرة • العدد ٨١ • ٢٦ رجب ١٤٠١ هـ • ١٥ مارس ١٩٨١ م

ولا يذكر سوى ميدوم ، وبقدرة قادر يتنقل هرم ميدوم إلى متف ، ويتنهي دور هرم اللاهون عند هذا الحد بعد انتفاء الحاجة إليه ويبدو عقل القاريء في الطريق المرسوم له بعد أن أصابه الدوار (ويقع بنان الذي عدى البحر ولم يتنل ، ليس موسى ، إنما العجل في بطن أمه) ١١ . ويحقق الدكتور ما يريده ، وما يريده هو ميدوم بدلا من سفارة هرمنا لحف ، لا لشيء إلا لأن صورة هرم ميدوم تشبه الكعبة ، وهو شبه لا يمكن لسه في الواقع ، إنما يمكن تحريمه عبر صور مطبوعة غير واضحة ملتقطة عن بعد ، تزيد الطين لا ياكل القاريء ملين إنما ياكل مقلب .

وهرم ميدوم مصاصب تهدم أعلاها ، إضافة إلى أنه التكهيب ، وكان للموصل الجوية للصنعة أثرها في تآكل الطبقة الملصاة من صفائح الجير الأبيض التي تشكل كسوة للاحجار ، وقد حدث التآكل على شكل شريط عند الثلث الأعلى من الهرم ، فبدا لعيون د . كريم شيئا بالشرط الذي يحيط بالثلث الأعلى من كسوة الكعبة ، وهو عمل فني حديث جدا قام به الصوريون للمحتلون المسلمون ، عندما كانت مصر ترسل للكعبة كسوتها ، وكان الغرض من هذا الشريط غرضاً جمالياً لئلا يبتأ ، كتبت عليه آيات من القرآن الكريم ليس أكثر ، ولم يكن أصيلاً في بناء الكعبة ذاتها ، ومن هنا قام د . كريم بمجازفته الخاطئة ليقول : إن الكعبة أنشأها أهل متف المهاجرين في الحجاز على غرار كعبتهم المثنية (هرم ميدوم) الذي ليس أصلاً في متف ، إنما في الواسطي ، ولا هو بكعبة ، إنما مثوى لجسد الملك (والمصادفة الطريفة هنا أن من مواطني مدينة الواسطي أصلاً ، رحل لي أن أزور شرفة المدين الملكي مجددا ، عند معالجة الموضوع ، وكتبت هذا الجزء وأنا جالس في استراحة هرم ميدوم أطالعه عن كتب ، أثقل أمره وأسأله : هل ظلمه د . كريم أم أنصفه ؟ لكن على أية حال لم أجازف بقرائة الفاتحة على روح الملك) .

رئيسيس يؤمن أخيراً

وطوال موضوعه يقدم د . كريم الفكرة الجعيلة ، ثم لا يلقها في صيغة الإحتمال أو الظن ، إنما يؤكد ، وحتى يكتب لها ثقة القاريء ، يقدم لها الدعم من نصوص

اللاهون شيء ثان ، وهرم ميدوم شيء ثالث فهزم اللاهون يقع قرب حوزارة من أعمال مدينة الفيوم الحالية ، وهرم ميدوم علمنا أنه يقع قرب مدينة الواسطي ، وكلها غير هرم متف المعروف بهرم سفارة المدرج الذي بناه الملك زوسر ، مؤسس الأسرة الثالثة حوالي عام ٢٨٠٠ ق . م .^(١)

وما يدولنا الآن هو أن د . كريم عمد إلى غلط الأوراق كلها بسرعة خاطفة . وهو عالم بما يفعل تحقيقاً ملغف مقصود ، هو أن يتنل هرم ميدوم إلى متف ليصبح هو الهرم المتف بدلا من هرم سفارة ، وذلك عبر ورقة ثالثة هي هرم اللاهون ، بحيث يصبح هرم اللاهون هو (الجوكسر) ، الذي يصرف انتباه المشاهد (أسف : أقصد القاريء) عن الوثقتين الآخرين في الثلاث وولقت (هرم ميدوم بالواسطي وهو المقصود وعله العين ، هرم سفارة وهو هرم متف الحقيقي وهو المطلوب نسيته ، هرم اللاهون بالفيوم وهو الجوكسر المستخدم لإزيك الصيد : أسف : أقصد القاريء) وقيل أن يقع القاريء لما حدث ، يجد يريده ورقة الهرم المتف ، فيطالعه هرم ميدوم بدلا من سفارة ، فيسلم القاريء بعد أن تحول الأمر إلى (فسوزية) محيرة ، فينسى سفارة

نية وثقة ، ليؤكد فكرة ، هي لوجه الحق جملة ، لكنها لوجه الحق أيضا قد صيغت بأسلوب أقل ما يوصف به أنه نوع من الـ (لهو) وغير جميل .

ولا يقتنع د . كريم بذلك ، إنما يتنادى ، فيعرض لنا صورة هرم (ميدوم) الواقع غرب مدينة الواسطي (تبعد عن القاهرة ٩٠ كم جنوباً) ، المعروف بالهرم الكاذب بضالة الكشف فيه ، مقارنة بلوحة للكعبة المكية ، مع التعليق على صورة هرم ميدوم بالقول : كعبة متف ، هرم ميدوم الكاذب ، بناء الملك سننرو مؤسس الأسرة الرابعة ، بني قبل الهرم الأكبر كرمز لإله التوحيد رع ، كان ثالث معبوداته أليث وعيزت وهي د . ولا ندرى كيف ساخ له أن يتحدث عن توحيد وتثليث في آن معا بل وتربيع بضالة كبريهم (رع) . ثم يضيف مقابلاً : « وعندهما وصل بنو متاف أو جهرم إلى أرض مكة ، أقاموا بيتاً للرب مثلاً لهرمهم الجنازي يتنق ، الذي يطلق عليه حالياً هرم اللاهون ، الذي بناه الملك (سننرو) مؤسس الأسرة الرابعة ليكون كعبة للتوحيد » .

والآن خلط د . كريم الأوراق جميعاً : فاصطلاح للمعبد الجنازي شيء ، والهرم شيء آخر ، وهرم متف شيء ، وهرم

إنشائية ، لكنه للأسف يتدخل في الموضوع ، ويردف بها ما ليس فيها ، ويقول ما لا يقل ، ليكتب لرأيه ثقة القارئ المسالم ، وهو ما فعله مع الحكيم (أيوبور) ذلك الحكيم المصري العظيم ، الذي بلغت حكمته وشهرته حدا دفع برستد إلى وصفه بالثي^(١٠) ، وهو إذ يجتاز رجلا محل ثقة واحترام مثل (أيوبور) ، يقول : ويضيف أيوبور كيف جرب أهل منف إلى الصحراء الشرقية وجنوب الوادي ، ثم يردف مستمرا كما كان الحديث إذ يمزج لايوبور « وعبروا البحر إلى الجزيرة العربية ، حيث أطلق عليهم هناك اسم بني مناف أو منف ؟ ! وهكذا ورثهم رجال فكره واحتمل صدقها ، يندر الأمر كله بنسبه كلام للرجل الحكيم ، هو منه برى » .

وحق يقينا السيد الدكتور محسراً على جمال أفكاره ، وإمكان إثبات صدقها بالأسلوب العلمي ، يضيف من عتباته القول : إن فرعون موسى المعروف بأنه رمسيس الثاني وبالنسبة هذا فرض مررت الكتابات الهيروغليفية ولم يتأكد صدقها العلمي ، كانت له زوجة مؤمنة موحدة ، فأرسلت مع قائد الجيش المصري الذي كان بدوره مؤمناً موحداً ، كسوة إلى الكعبة ، صنعت خصيصاً لهذا الغرض ، وقد حدث هذا الأمر سراً بالطبع ، لأن زوجهما ورمسيس الثاني كان كافراً أثيباً (ولا يذهب عن القارئ أنه هو الفرعون الذي ترك لمصر أهم الأعمال المعمارية والفنية العظيمة وصاحب غزوات وفشحات تحسب لمصر كلها) ، وهكذا يكون المصريون قد بدأوا صناعة كسوة الكعبة وإرسال المحمل للحجاز من ألوف السنين ، ولا مانع أن نتخيل هنا (ليس مراد) تلبس تاج القطرين ، وتغنى على صوت الدفوف وهي تودع قائد الجند : (يا راجين عند النبي الغالي ، هتلكم ومغالي) ؟ ، وتدخل مع كرم إلى إثيلية رضائية ، يتسلط فيها فرعون الجبار ، وتلتقي فيها الزوجة الملكية سرا بأخيها في الإيمان ، قائد الجند للغوار ، ويتعاهدا عند أستان الكعبة في حب الله ، وحتى تأتي النهاية السعيدة ، فإن حبكة الدكتور كرم الدراماتيكية استلزمت أن يتألف حتى النص الديني ، ويؤكد أن رمسيس الجبار قد أكرمه الله بالإيمان بعد أن رأى معجزة فلق البحر بالعصا ، فنجاه من الغرق والحمد لله .

ثم وفي نهاية موضوعه ، يقول بذلك أريب : « .. وبعد ، فهذه مجرد آراء تاريخية قد يصح بعضها ، ويخطئ بعضها ، ولكن في قرأتها فائدة ، وبذلك يحتل مقعدا لمن يكشف أمرا فيؤكد أنها (مجرد آراء) ، والرأي يحتل الصواب والخطأ ، لكنه يتثنى للسرائر العاصي المستسلم ليكمل عملية الحقن قائلا : إنها مجرد آراء ، ولكنها (تاريخية) ، حتى ثبت الأمر عنه ، ثم يصيب هذا ثالثاً (سيرا) على سنة الثلاث ودرقات (فيحقق لنفسه أهم صفات العالم وهي التواضع ، متصوراً ذلك مقفيه من المآخذ .

ولووجه الحق فلا شيء خاص بيننا وبين الرجل إلا الحرص على القارئ الذي يتلقى للمعلومه بحسن نية وثقة في الكاتب ، والحرص على سيادة المنهج العلمي وشروط البحث العلمي دون الأشخاص ، خاصة في ظروفنا الحالية ، ومحاسبة من يتخطاه حتى لو كان الفرض نبيلاً وجيلاً ، فالغاية لا يمكن أن تبرر الوسيلة خاصة في مجال البحث العلمي ، ونحن أشد ما نكون حذرة إلى الصلف العلمي ، فإن ذهب بلبوره ، فكل إذن إلى ضياع .

ومرة أخرى أكرر للسيد الدكتور أنه ليس من الضروري أن يكون التوحيد هو المآخذ ، الذي يجب أن تكون مصر قد اكتشفت ، فمجدد مصر لا يتكره إلا حادقاً أو متجاهل أو كلها ، وهو إنكار لا يشكك أية قيمة ، لأننا نعلمه اعتزازاً بدواخلهم ، وعجزاً في طوايا ضمائرهم ، وقصور في فهمهم ، ولشلا قعيداً في تاريخهم ، هذا إن كان لم تاريخ ◆

الهوامش

١ - د. سيد كرم : قلماء للمصريين وبنه الكعبة ، مجلة الهلال ، فبراير ١٩٨٢
٢ - يفترض د. كرم أن الثورة المصرية الأولى في العصر القديم قد حدثت إثر إحياء الدولة القديمة إلى بعد سقوط الأسرة السادسة ، سيرا مع الافتراضات الشائعة ، ولنا في ذلك اجتهد يعود بزم الثورة إلى ما قبل ذلك ، بل ونعتبر أن هذه الثورة كانت سبباً في سقوط الدولة القديمة ، وليس نتيجة لها ، أرجع إلى

كنايتا (أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة) صادر عن دار فكر للنشر وقد ناقشنا فيه مسألة التوحيد باستفاضة بخاصة في الفصلين الأولين .
٣ - لا يتجلى مصدر تناول مصر القديمة إلا وأسهب في الحديث عن دور إختاتون في ضياع الإمبراطورية ، ومثالاً لذلك مصر الفرعنة لجاردنر ، والخطارة المصرية بلون ولبسون ، وفجر الضمير لبرستد ، ومصر والشرق الأدنى القديم للدكتور نجيب ميخائيل وغيره كثير .
٤ - من النتائج التي يزعمها إختاتون (على سبيل المثال) لقد خلقت الناس

ليعيشوا من أجل ابنك الذي خلق من أطرافك ذلك الملك الذي يعيش في الحقيقة
أو طلالاً أين أنت يعيش
فان سابقم اخت أنت
لاي أنت
أو وصف وزير خارجيته له بقوله :
أنت الذي يشكل الإنسانية
ويحب لأجيالها
ثابت ثبات السماء
التي يعيش فيها أنت

أرجع إلى فليبيكوسكسي : أوديب وإختاتون ، ترجمة فاروق فريد ، وزارة الثقافة دار الكتاب العربي ص ٥٨ : ٦٠

٥ - يقول جاردنر : وهناك إشارة غريبة جاء فيها أن رجل منف في هليوبوليس يجب أن يدعى هو كذلك في أتون ، وهي دلالة أخرى على اعتدائه الآتوية الجندية على واحدة من أئمة المبادئ في مصر ، وكان وضع خرافطيه بجوار خرافطيس أتون كدل على أنه كان لا يفر إطلاقاً من ادعاء نصب من الوهبة أبيه المقدس ، أرجع إلى سير آلن جاردنر في كتابه مصر ١٩٨٢ بقصداد) وإلى ميرشوستا (البصد المصرية الصامة للكتاب ٢ ، ١٩٨٧ ، القاهرة ص ٢٤٨ و ٢٥٥

٦ - من تربية إختاتون إلى ميثاق أرجع إلى فليبيكوسكي في المصدر المشار إليه أعفا .

٧ - من الإله إندونيس أرجع إلى موضوعنا (إله الجنس والزهرة - آتاق هربية ، حده ٩ - السائق ، ص ٦٢٧ .
٨ - نظير الموسوعة الأثرية العالمية ، الجية العامة للكتاب ، ص ٤٤٩ .
٩ - جيمس هنري برستد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، ص ٢٠٧ .



قراءة للغة الرمز في رواية فرائز كافكا « المحاكمة »

بقلم : إيريك فروم
ترجمة : ابراهيم قنديل

ترجمة القسم الخامس من الفصل السابع من
كتاب إيريك فروم « اللغة المتسبة » الصادر
عن جروف برس - نيويورك - الولايات
المتحدة الأمريكية - Erich Fromm, The For-
gotten Language, Grove Press — New
York — U. S. A., 1957

أومع بعض من زملائه ، ثم ينتجه بعد ذلك
إلى مشرب يجالس فيه مجموعة من رواد
المشرب المجازي حتى الحادية عشرة . غير أن
هذا الروتين لم يخل من استثناءات . . فمرة
يدعوه مدير البنك ، رئيسه في العمل الذي
يقدر كفاءته واجتهاده ، إلى نزهة بالسيارة أو
إلى العشاء بفيصلته ، ومرة ، كل أسبوع ،
يذهب إلى « إنزا » ساقية للملح لليل التي
تستقبل زوارها في الفراش خلال ساعات
النهار حيث يشغل العمل بالملح كل وقتها
طوال الليل حتى الصباح . . .

إنها حياة منمطة فارغة ، مجدية ، وخالية
من الحب وغير مشمرة ؛ لقد كان معتقلا
بالفعل قد سمع صوت ضميره يجبره بذلك
ويخطر الذي تهدد شخصيته .

ثم تخبرنا الجملة الثانية أن الطاهية التي
تعمل لدى صاحبة البيت ، والتي اعتادت
أن تحضر له الإفطار دائماً في الثامنة ، لم تظهر
هذا الصباح ، الأمر الذي لم يتحدث من
قبل . تبذل تفصيله كهلده عذبة الالهية ؛
كما أنه من غير المناسب في حقيقة الأمر ذكر
مسألة تافهة كمسألة ظهور « ك » هذه بعد
خير اعتقاله اللوع . ولكن هذه التفصيلة
غرس الهامة ظاهرياً ، وكما في الكثير من
الاحلام ، تكشف عن أبعاد هامة في
شخصية « ك » . إنه رجل ذو « توجه
إستقبلي » ، تركزت كل مكابذاته في الرغبة
في التلقى من الآخرين . وليس المعطى على
وجه الاطلاق ؛ إنه عالة على الآخرين

الذين يتعين عليهم إطفائهم ورحابته
وحمايته . إنه لا زال طفلاً معتمداً على أمه -
يتنظر منها إعطائه كل ما يريد ، يستخدمها
ويستغلها ؛ وقد كان اهتمامه الاساسي ،
مثله مثل كل من يشاركونه نفس هذا
التوجه ، هو أن يكون لطيفاً حتى يعطيه
النساء ، والنساء منهم عمل وجهه
الجنس ، ما يحتاجه ؛ كما كان خوفه
الاعظم هو غضب هؤلاء الناس ومنع
عطاياهم عنه . لقد اعتقد أن مصدر كل
شيء « طيب يقع خارج نفسه ، وأن جوهر
مشكلة العيش بالنسبة إليه هو تجنب أي
مخاطرة من شأنها فقدانها فبات هذا
المصدر . وكان نتيجة ذلك هو غياب
الاحساس بقوة الشخصية والرعب الشديد
من ابتعاد الشخص الذي يعتمد عليه أو
الاشخاص الذين يمنونه بالعون .

لم يعرف « ك » ما هي تهمة ، ولا من
هم الذين وجهوها إليه ، لقد تسامد : ترى
من هم هؤلاء ؟ وعما يتحدثون ؟ وما هي

كما تستخدم في بعض الاطوار العربية معنى
« محبوس » و « معتقل » أو « مقيوض عليه »
هي الترجمة الافضل لكلمة arrest
الانجليزية في هذا السياق - المترجم [
فالتوقيف معنى الاحتجاز لدى الشرطة
وبمعرفتها ، كما يمكن أن يعنى أيضاً إيقاف
النمو ، وعلى حين يستخدم النص الظاهر
للقصة كلمة « موقوف » (معتقل) بالحق
الأول فإن مغزاه الرمزي يجب أن يفهم على
ضوء المعنى الثاني للكلمة ، إن « ك » يدرك
أنه معتقل وموقوف في عموه وتطوره
الشخصي .

ويوضح لنا كافكا من خلال فقرة صغيرة
رائعة لماذا اعتقل « ك » ، حيث تكمن
الاجابة في الطريقة التي قضى بها « ك »
حياته : « لقد اعتاد « ك » أثناء هذا الربيع
قضاء اسمائه على النحو التالي : بعد انتهاء
العمل اليومي ، وكلما كان ذلك ممكناً -
حيث أنه يبقى بمكتبه حتى التاسعة مساء ،
يقوم بنزهة قصيرة سيراً على الاقدام ، بمفرده

تعد رواية المحاكمة لفرائز كافكا نموذجاً
مبسداً للعمل الفني المكتوب بلغة الرمز .
وكما هو الحال في الكثير من الاحلام ، يبدو
كل حدث في هذه الرواية واقعياً وعلواً ؛ في
حد ذاته ، على حين يعنى مجموع الأحداث
خيالياً وغير ممكن ، ولذلك يتعين علينا ،
كما نفهم الرواية فيها اعمق ، أن نقرأها
طويلاً تشغل أحداثه الخارجية حيزاً من
المكان والزمان ممثلة للاحاسيس وأفكار الخيال
(الذي هو في موضوعنا هذا « ك » ، بطل
الرواية) .

تبدأ الرواية بعبارة مثيرة للاستغراب إلى
حد ما : « لا بد أن أحدهم قد لفق بعض
الأكاذيب حتى يقبض عليه دولماً جرم ،
ذات صباح طيب كهذا » .

إن « ك » ، كما يمكننا القول ، يبدأ الحلم
بإدراك أنه مقيوض عليه . ما الذي تعنيه
كلمة مقيوض عليه ؟ تعتبر كلمة « موقوف »

السلطة التي يتولوها ؟ ، وبعد ذلك بقليل ، وعندما تحدث إلى المفتش - وهو شخص ذو رتبة أعلى في المحكمة - أصبح الصوت أكثر وضوحاً . لقد سأل « ك » المفتش جميع الأسئلة التي لا علاقة لها بالسؤال الأساسي : ما هي نيتهم ؟ وهنا قدم له المفتش عبارة تضمنت أهم الإشارات التي يمكن أن يتلقاها « ك » في هذه الغظة - أو أي أنسان يواجه مشكلة ويبحث عن المساعدة ، قبال المفتش : « هل أي الاحوال ، إذا كنت غير قادر على الاجابة عن استئلتك فاني قادر على الاقل على اإسداء بعض النصح لك . لا تفكر كثيراً فيما نأفيا يمكن أن يحدث لك . . فكر في نفسك أنت أكثر بدلاً من ذلك . . ولم يفهم « ك » معنى هذه العبارة ، ولم يرى أن المشكلة كانت فيه هو ، وأنه هو نفسه كان الشخص الوحيد القادر على اتغلبه ، وهكذا كان عجزه عن فهم نصيحة المفتش مؤشراً مزعماً المطلق .

ويتمتع كسانا كاشد الرواية الأولى هذا بهيئة على تلكا المفتش تلقى مزيداً من الضوء على طبيعة الاهتمام وطبيعة الاعتقال : « اعتقد أنك ستطلب الآن إلى البنك » ، فبرده « ك » : « إلى البنك ١٩ . . كنت أظن أنني زمن المحكمة . . كيف يمكنني الذهاب إلى البنك ١٩ ؟ » ، يرد المفتش الذي كان قد وصل تنوه إلى الباب : « أه . . . لقد أسأت فهمي . إنك معتقل ، هذا لا شك فيه ؛ ولكن هذا لا يستدعي احافتك من الذهاب إلى معتقل . لن يكون هناك ما يعرقل مسار حياتك الاقتصادية » ، فيماق « ك » وهو يتجه ناحية المفتش : « إذن فالاعتقال ليس شيئاً إلى هذا الحد » ، ويرد المفتش : « تألم أشر أبداً إلى أنه كذلك » ، فيقول « ك » وهو يقترب أكثر : « ولكنني في حالة كهذه لايتبدو ثمة ضرورة لاجباري بأنني معتقل . . . »

ويبدو هذا الأمر ، من وجهة النظر الواقعية ، مستبعد الحدوث ؛ فالمعتقل لايسمح له بمواصلة عمله كالمتقاعد ولا بالاستمرار ، كما سنرى لاحقاً ، في أي من نشاطه الحياتية الأخرى . وقد عبر هذا الاجراء رمزياً عن أن عمل « ك » ، وكل شيء آخر اعتاد أن يفعله ، ليس من طبيعته أن يس أو يتأثر تأثراً حقيقياً باعتقاله هو كإنسان لذلك « ك » من وجهة النظر الانسانية ، مما تفرها واستطاع مواصلة حياته كموظف بترك لأن هذا النشاط كان مفضلاً تماماً عن وجهه كإنسان .



فرانك كاسا

لقد كان لدى « ك » احساس غامض أنه يضيع حياته ويذل ، ومن هذه الغظة تتناول الرواية ، بإكملها ، رد فعله تجاه هذا الادراك والجهود التي يبذلها لحماية وانقاذ نفسه . وبأسوأه لحيه النتيجة ، فعل الرغم من أنه قد سمع صوت ضميره إلا أنه لم يفهمه ، وبدلاً من محاولة تبين السبب الحقيقي في اعتقاله نراه يميل إلى الحرب من مواجهة أي ادراك كهذا ، وبدلاً من مساعدة نفسه بالشكل الوحيد الذي يمكن أن يساعده بالفعل - أي بهادراك الحقيقة ومحاولة التغيير - نراه يبحث عن العون حيث لا يمكن أن يوجد - خسارجه ، لدى الآخرين ، لدى المحامين المهرة ، لدى النساء اللواتي يمكنه الاستفادة من « اتصالهن » . . . متعللاً دائماً ببراءته ومُسكناً ذلك الصوت الذي أشار إلى فنيه .

ربما كان يقننوه إيجاد حل لو لم يكن احساسه الأخلاقي مرتبكاً ، فهو لم يعرف سوى نوعاً واحداً من القوانين الاخلاقية وهو السلطة الصارمة التي كان أول أوامرها : « عليك أن تطيع » . إنه لم يعرف سوى « الضمير السلطوي » الذي يعتبر الطاعة أعظم الفضائل والمعيان أكبر الجرائم ؛ لم يعرف أن هناك نوعاً آخر ، من الضمير ، « الضمير الانساني » ، صوتنا الخاص الذي يتأفينا بالعودة إلى أنفسنا وتقدم لنا الرواية ، رمزياً ، هذين التوعين من الضمير : الضمير الانسان - من خلال المفتش والقس فيما بعد ، والضمير السلطوي - من خلال المحكمة والقضاة ، والمحاكمين والمحامين غير الشرقاء وجميع الآخرين للتصليين بالقضية . لقد مثلت

سقطه « ك » للمساوية في أنه قد أخفق في التعرف على صوت ضميره الانساني واعتبر أن ما يسمعه هو صوت الضمير السلطوي وصرع يدافع عن نفسه أمام السلطات التي إعنته ، دفاع بالخضوع تارة وبالتمرد تارة أخرى ، بينما كان عليه أن يجارح دفاعاً عن نفسه باسم ضميره الانساني .

تصف الرواية المحكمة بالاستبداد والفساد والقلة ، وتشير إلى أن اجراماتها ليست مؤسسة على العدل أو الملتقى . كتب القانون التي يستخدمها القضاة (والتي أطلقت « ك » عليها زوجة أجسد خدم المحكمة) جاءت هي الأخرى تعبيراً رمزياً عن هذا الفساد . . مجلدات قديمة ثقي الاحمال حواف صفحاتها ، عزمة ومفككة . « ما أقدر كل شيء هنا » قال « ك » وهو يبرز رأسه ، واضطرت المرأة إلى نفخ كميات كبيرة من الغبار من على الكتب قبل أن يسها « ك » قشع « ك » أول هذه المجلدات لطلعتها صورة غير مهذبة لرجل وامرأة يجلسان عاريين على أريكة ، تفصح عن نوايا فاحشة لرسم قليل الموهبة ولا توحى بأى شيء سوى هذين الجسامين المتصلبين لرجل وامرأة على أريكة في رسم سيء يجعل الضمير يمكن أن يلتفت إلى منها إلى الآخر . لم ينظر « ك » إلى أية صفحة أخرى في هذا المجلد وألقى نظرة على عنوان الكتاب التالي ، رواية بعنوان « كيف ابتليت جريت بزوجه هانز » ، هلق « ك » متسائلاً : « هذه هي كتب القانون التي تقرأ هنا ؟ » هؤلاء هم من سيحكمون على ١٩ .

كما كان هناك تعبير آخر عن الفساد مثل في حقيقة أن زوجة خدام المحكمة كانت تستغل جنسياً من قبل أحد القضاة وأحد طلاب القانون ولم يكن مسجوحاً لها أو لزوجها بالاتعاض عن ذلك . لقد تضمن موقف « ك » تجاه المحكمة شيئاً من التمرد بالإضافة إلى تعاطف عميق مع الحادم الذي قال ، بعد أن نظر إلى « ك » نظرة ثقة وامتحاناً أن يكن « ك » قادراً على مبادلة مثله رغم كل ما أظهره الرجل من مودة ، « إن المرء لا يستطيع أن ينع نفسه من التمرد » . غير أن هذا التمرد قد حل محله ، عند « ك » ، الخضوع ؛ كما لم يتضح له أبداً أن هذه المحكمة/ السلطة لا تمثل القانون الأخلاقي وإنما ضميره هو الذي يحمله .

غير أن القول أن هذه الفكرة لم تتضح أبداً لدى « ك » ، قول ليس صحيحاً تماماً ؛

فدأت مرة ، قرب نهاية رحلته ، اقتراب « ك » من الحديقة . لقد سمع صوت ضميره مختلاً في القس بالكاتدرائية حين توجه إلى هناك لمقابلة أحد عملاء عمله لا مصطحابه في جولة لمشاهدة المدينة . غير أن الرجل لم يحضر ووجد « ك » نفسه وحيداً بالكاتدرائية في حالة من اليأس والارتباك حتى ناداه فجأة صوت لا غموض فيه ولا فرار منه : « جوزيف ك »

« .. جيل « ك » وحلق في الأرض أمامه . حتى هذه اللحظة كان لا يزال حراً ، وكان يمكن أن يواصل السير وأن يتوارى عبر أحد الابواب الصغيرة الخشبية الخافتة التي لم تكن بعيدة في مواجهته . كان يحدوه هذا علم أنه لم يتبين النداء . أو على أنه تبينه ولم يتم . ولكنه اذا تلتفت حوله سيعلم في المحذور ، سوف يعتبر إلفاته اعترافاً أنه قد سمع النداء وتبينه جيداً وأنه الشخص المتأذى بالفعل وأنه هل استعداد للطاعة . لو أن القس قد نادى عليه مرة أخرى كان سيسمى في طريقه بالكاتدرائية غير أن صمته عمداً قد خيم على المكان ودفعه ، ورغم وقوفه منتظراً لفترة طويلة ، إلى الالتفات قليلاً ليجرد معرفة ما كان يفعله القس في تلك اللحظة كان القس واقعاً على المنبر في هدوء ، كما كان من قبل ، وكان واضحاً أنه قد لاحظ إلفاته « ك » . كان الموقف صبيح أشبه بلعبة الاستغماية ما لم يستمر « ك » تماماً لمواجهة القس . استدار « ك » حتى أصبح في مواجهة القس الذي أومأ إليه بالاقتراب ، وحيث إنه لم تكن هناك حاجة للمراوغة أسرع « ك » نحو القس بخطوات واسعة ، مدلولها بشي من الفضول وريبة في أنه المتقابل في أقصر وقت ممكن . توقف « ك » عند صفوف المصاعد الأولى غير أن القس بدا كمن يرى المسافة بينها لا تزال بعيدة فقد ذراعه وأشارت سبابته إلى موضع أمام المنبر مباشرة . توجه « ك » نحو المكان المشار إليه حين توقف عنده كان مضطراً ، كي يرى القس ، إلى رفع رأسه وثني رقبته إلى الوراء بشدة . قال القس وهو يرفع أحد ذراعيه من على درابزين المنبر في إشارة غريبة :

— أنت جوزيف ك ؟
— نعم . أجاب ك وهو يفكر كيف أصبح اسمه مؤخرًا عباً ثقيلًا عليه بعد أن كان ينطق به في بساطة وصرامة من قبل ، وكيف صار اسمه معروفًا لا ناس لم يلتق بهم

من قبل .. ما أجل ألا يعرفك الآخرون إلا بعد أن تقدم نفسك إليهم . قال القس بصوت منخفض للغاية :

— أنت متهم ؟
— فردك :
— نعم ، هذا ما قيل لي .
— أذن فأنت الشخص الذي أبحث عنه ؟
— أنا قسيس السجن .
— حقاً ؟
— لقد طلبت دعوتك إلى هنا لا نتحدث معك .

— لا علم لي بهذا ، لقد حضرت إلى هنا لمرافقة صيف إيطالي في زيارة لمشاهدة الكنيسة .
— هذا امر ثانوي .. ما هذا الذي يبك ؟
— كتاب صلوات ؟
— لا ، أنه اليوم لمعالم المدينة الجبلية بالزيارة .
— ضعه جانباً .

رغم ذلك اليوم يتصف فلانزلي على الأرض مفتوحاً لمسافة طويلة وتنتد أوقافه ، سألته القس :
— هل تعرف أن قضيتك تسير سيئاً سيئاً ؟
— هذا ما اعتقد أنا شخصياً . لقد بدلت كل ما في وسعي ولكن ذلك لم يثمر على الإطلاق حتى الآن ، غير أنني لم أقدم مذكرة دفاعي بعد .

— ما هو تصورك لنهاية هذه القضية ؟
— في البداية كنت أعتقد أنها حتى انتهت نهاية طيبة ولكنني الآن تساورني الشكوك ، لم أعد أعرف ما هي النهاية ، هل تعرف أنت ؟
— لا ولكنني أخشى أن تنتهي نهاية سيئة فأنت تعتبر مدنياً . الظاهر أن قضيتك لن تتجاوز للمحكمة الابتدائية ويفترض أنه لا شك في كونك ، حالياً على الأقل ، مدنياً .

— ولكنني غير مدنب ؛ إنه سوء فهم . وإذا وصل الأمر إلى هذا الحد كيف يمكن اعتبار أي إنسان مدنياً ؟ إننا جميعاً بشر .
— هذا صحيح ، ولكن كلامك هو ما يقوله كل مدنب .
— هل لديك أحكام مسبقة ضدني أنت أيضاً ؟

— لا ليست لدى أية أحكام مسبقة ضدك . شكراً لك . ولكن جميع المعنيين بهذه القضية لديهم أحكام مسبقة ضدني ، بل أهم يؤيدون غير المعنيين أيضاً على ، وموقفى يزداد صعوبة .

— أنك تسمى ، تفسير وقائع القضية ، فالحكم لا يأتي فجأة بل يشكل تدريجياً من يجعل سير القضية .

— قال ك وهو يظلم رأسه :
— الأمر كذلك إذن ؟ فسأله القس :
— ماهي الخطوة التالية التي تتوي اتخاذها في هذا الموضوع ؟
— سبأحت عن المزيد من العون . واستطرد ك رافعا رأسه لمعرفة أثر كلامه على القس :
— هنالك عدة سبل لم أبحثها بعد .
— أنك تسرف في التماس العون خارج نفسك ..

واستطرد القس مستكثراً :
— خاصة لدى النساء . ألا ترى أن مثل هذا الأمر ليس هو العون الحقيقي ؟
— في بعض الحالات ، بل في كثير من الحالات ، يمكنني الموافقة على رأيك هذا ، ولكن ليس دائماً . إن للنساء تأثيراً عظيماً ، ولو أنني استطعت جعل بعض معارضي من النساء يعملن من أجل لا يجتزأ من أمامي من مصاعب دون شك . خاصة أمام تلك المحكمة التي تتكون كلها تقريباً من المولعين بالنساء . دح القاضي يلجم امرأة من بعده وستري كيف يسلب منصب القضاء ويغيري مهرولاً إليها .

مال القس برأسه نحو الدرابزين وكأنه قد شعر لأول مرة بظلم مظلة المنبر فوله . ترى ماهو حال الطقس الآن بالخارج ؟ لقد انتهى النهار المظيب وجاء ليل أسود حالك وعجزت تلك المساحة الضخمة من الزواج الملون بالنافذة الكبرى عن إضاءة الحائط ولو يحيط واحد من نور . وفي هذه اللحظة شرع خادم الكنيسة في أطفاله شموع المذبح واحدة واحدة .

— وسأل ك القس :
— هل أنت غاضب علي ؟ أظن أنك غير مدرك لطبيعة المحكمة التي تخدعها ، لم تلتق ك أي رد فأضاف :
— هذا ما رأيته عبر جھريقي الشخصية . ولم يحجر أي رد من فوق المنبر ، فقال ك :
— أنا لم أقصد إهانتك ..
— وهنا زعق القس :
— ألا ترى على الإطلاق !!!

كانت صرخة مشحونة بالغضب ولكنها في الوقت نفسه بدت كصرخة الفرع إلا إرادي التي يطلقها من يرى شخصاً يسقط .

ك عن التوصل إلى السؤال الصحيح ، فهو لم يكتشف بعد ما هي مجتمه ولا من هم الذين اتهموه ولا ما هو السبيل لا نفاذ نفسه .

وكما يحدث في الكثير من الاحلام ، تنتهي القصة بكابوس ثقيل ، وبينما المخلدان متبهكان في اجراءاتهم البشعة لتجهيز سكاكين الإعدام تنفذ بصيرة ك لأول مرة إلى جوهر مشكلته : « لقد كنت دائما أريد أن أنقذ إلى الدنيا بشرين كذب مدودة للأخذ ، ولم يكن هناك ما يستحق هذا . كنت غشطا ، فهل ينبغي على الآن أن أظهر وكأنني لم أتعلم أي شيء من مكابيدات قسيس طرول سنة كاملة ؟ هل ينبغي أن أرحل من هذا العالم في صورة رجل يفرغ من القيم والأدراك ؟ هل ينبغي أن يقال عني بعد موني أني عند بداية القضية كنت أتصبل بانهايتها وعندما انتهت أريت أن أبدأها من جديد ؟ . أنا لا أريد أن يقال هذا عني » .

لأول مرة نتعرف ك على طمع نفسه وعلى عقم حياته ، ولأول مرة نستطيع أن نرى أمكانية الصداقة والتضامن بين البشر .

وقع بصره على الطابق الأعلى من المنزل المجاور للمصجر ، ومع وظيفة خاطئة كان ضوه ما يتجه لا هل انتفضت نافذة لجأة وأطل منها شيخ انسان بدأ مع هذه المسألة وهذا الارتقاء مضيقا واهنا ، اتحنى إلى الامام ماذا فزاعه . من هذا ؟ صديق ؟ رجل طيب ؟ شخص يحصل في بعض الشفقة ؟ يريد مساعدتي ؟ هل هو شخص واحد فقط ما أرى ؟ أم هم جميعا هناك ؟ إن لم ثمة عون في متناول اليد ؟ ... إن المطلق صارم لا يفرق إلى الشك ولكنه لا يستطيع أن يبعد الانسان الذي يرغب في مواصلة الحياة . أين هو القاضي ؟ أين كان ذلك الذي لم يره أبدا ؟ أين كانت المحكمة العليا التي لم يدخلها أبدا ؟ رفع يله . مد جميع أصابعه مشددا القراع .

وهكذا ، بينما قضى ك حياته انهاد الأجانيب ، أو الحصر الآخرين بمعنى آخر ، لنجده يتساءل .. يكتشف الامم إن فرع الموت هو ما تصور الحب والموت ، يمتلك بالحياة .

ضروريا كما أعلن من قبل ، وكان يمكنه البقاء لفترة أطول بالكثيسة . رد القس وهذا يعني أنني تابع للمحكمة ، فلماذا ترتفع أن هناك ما أريده منك . إن للمحكمة لا تريد منك شيئا ، إنما تستيقك حين نحى وتصرفك حين تلعب .

لقد أوضح القس بصورة قاطعة أن موقفه كان على التقضى من السلطوية ، وبينما كان يريد مساعدة ك بدافع من حبه للبشر اجمعين ، لم تكن له مصلحة فيما يستتعي إليه القضية . إن المشكلة من وجهة نظر القس هي مشكلة ك وحده وعليه أن يظل أعمى اذا رفض أن يرى . فالحقيقة لا يراها المرء إلا بنفسه .

وما يبدو غيرا في القصة هو عدم التصريح بأن القانون الاخلاقي الذي يمثله القس يختلف عن القانون الاخر الذي تخله المحكمة ، بل على العكس .. تصور القصة الظاهرة القس - باعتباره قسيس السجن - على أنه جزء من نظام المحكمة . غير أن هذا الخلط في القصة هو مجرد رمز لما في قلب ك من حيرة ، فالانسان واحد بالنسبة إليه ، ولجدر عزوه عن التمييز بينها بيني هاضرا في إطار الضمير السلطوي وعاجزا عن فهم نفسه .

وهو عام على ادراك ك أنه متعطل ، وهو عام مساء اليوم السابق لمعد ميلايه الحادي والثلاثين بجى . وقد عسر قضيته ويصل رجلا لئلاسله به وتتخذ حكم الأعدام فيه . ورغم محاولاته المأجبة يعجز



لقد تبين القس الاتهام الحقيقي الموجه ضد ك ، وأدرك هو الآخر أن القضية ستتنتهى نهاية سيئة . عند هذه النقطة كانت لدى ك الفرصة لتنتقل إلى نفسه والسؤال عن الاتهام الحقيقي الموجه ضده ، غير أنه ، متساقفا مع تروجاته السابقة ، كان مهتما فقط بإيجاد مصادر للمزيد من العون . وعندما أخبره القس مستكبرا أنه يسرف في التماس العون من خارج نفسه كان رد فعله الوحيد على هذا القول هو الخوف من أن يكون القس غاضبا عليه . وهماو القس قد صار الآن غاضبا بالفعل ، غير أنه غضب لالحب الذي يستشعره الانسان الذي يرى إنسانا آخر يسقط في الهاوية وليس بمقدور أحد مساعدته ، فهذا الذي يسقط هو وحده الذي يملك مساعدة نفسه .. ولكنه لا يفعل ذلك . لم يكن هناك ما يمكن للقس أن يقوله أكثر من ذلك ، وعندما تحرك ك باتجاه الباب ساله القس : « هل أنت راضى في الانصراف الآن ؟ » وعمل الرغم من أن ك لم يكن يفكر في الانصراف تلك اللحظة إلا أنه أجاب على الفور : « بالطبع ، يجب أن أذهب الآن فاتا المدير المساعد بالنيك وهم ينتظرونني الآن . لقد جئت إلى هنا فقط لمراقبة أحد العملاء الأجانب في جوارية بالكثيسة .. » « حسن » قال القس وهو يمد يده « إذن فلتذهب ، فقال ك : ولكني لا أستطيع وحدي تلمس الطريق في هذا الظلام »

إن أزمة ك هي ، لاشك ، أزمة الانسان المعاصر من تلمس طريقة في الظلام والذي يصير على الآخرين فقط هم القادرون على ارشاده . لقد بحث عن المساعدة ولكنه رفض المساعدة الوحيدة التي استطاع القس أن يقدمها إليه . وبسبب أزمة الخاضعة هذه عجز عن ادراك ما قاله القس . لقد سال ك القس في النهاية « ألا تريد مني شيئا آخر ؟ » فاجابه القس « لا ، فاضاب ك ولقد كنت من قبل لطيفا معي وفسرت في أشياء كثيرة ، وما أنت تتركني الآن أذهب وكأنك لا تهتم بأمرى على الإطلاق » فاجاب القس « ولكنك تقول أنك مضطر إلى الانصراف الآن .. » فرد ك « هذا صحيح ، ولكنه حليق أن ترى أنني لا أقدر على غير ذلك » فقال القس « وعليك أنت أولا أن ترى أنني لا أقدر على أن أكون غير ما هو أنا » فقال ك « أنت قسيس السجن » وتلمس خطاه مقتربا من القس ثانية ، فلم تكن صوته إلى البنك على الفور أمرا



الثالثة : يتفاوت الأيمان بمخلص منتظر قوة وضعفاً وفقاً لاختلاف الأحوال خلال عصور التاريخ ، فيقوى إيمان الفتن والمهزمنة والظلم والفساد ، ويستر إيمان الرخاء واليسر وصلاح الأحوال ، بل إن توقيت ظهوره مقترن في الوجدان بتدهور الأمور إلى الدرك الأسفل من السوء .

والموضوع جانب عالمي - كما سبقت الإشارة - وجانب خصوصي بالفكر الإسلامي ، ولذا قسم الموضوع إلى قسمين رئيسيين :

أولاً : « عالمية » الاعتقاد في مخلص منتظر .

ثانياً : « خصوصية » الاعتقاد بالمهدي المنتظر في الفكر الإسلامي .

أولاً : « عالمية » الاعتقاد

في مخلص منتظر

في مختلف الأديان :

في اليهودية بشر انتهاء بني اسرائيل بظهور مجلس يبعثه الله للتكفير عن خطايا البشر وإنقاذ بني اسرائيل ، وهذا هو المفهوم الاصطلاحي للفظ « مسيا » أو المسيح الذي مازال اليهود في انتظار ظهوره .

وإذا كان المسيح قد ظهر فعلاً ولكنه اضطهد وصُلب في الاعتقاد المسيحي فإنه لا بد له من عودة - ربما تعويضاً عن انتصار أعدائه عليه وحصلهم إياه - لينشر في الأرض السلام .

وتتخذ عقيدة « المخلص المنتظر » طابعاً قومياً أحياناً ، فيستقر الاحباش عودة ملكهم « تيودور » كمخلص في آخر الزمان ، ويعتقد بعض المغول أن تيمورلنك - أو جنكيز خان - قد وعد قبل موته بالعودة إلى الدنيا لتخليص قومه من نير الحكم الصيني ، وفي الأساطير الفارسية ينتظر المجوس « اشهر بابي » أحاد اعتقاد

عقيدة المهدي المنتظر

من منظور فلسفي

د. أحمد محمود صبحي

العقيدة بعيداً عن الجدل الكلامي بين الفرق الإسلامية حولها .

أود أن أطرح بعض مقدمات ألج منها إلى تناول الموضوع :

الأولى : أن عقيدة « المخلص المنتظر » - وما الأيمان بالمهديّة الا صورة منها - ليست مقصورة على بعض فرق المسلمين ، بل إنها تمتد إلى الأديان السماوية الثلاثة إلى غيرها من الأديان ، بحيث يمكن القول بـ « عالمية الاعتقاد في مخلص منتظر » .

الثانية : إن الاعتقاد بظهور « مخلص » مظهر من مظاهر الإيمان بالعناية الإلهية ! تلك العناية التي إن جاءت في نظر معتق أي دين بظهور نبيهم ، فإنها لا بد أن تجود بمصير ذمّي شأن متمثل في المخلص المنتظر .

عنوان يثير في الذهن أكثر من قضية :

الأول : ادعاء بظهوره بين حين وآخر في أي بلد إسلامي يزعم كل منهم أنه المهدي المنتظر .

الثاني : عقيدة لدى بعض الفرق الإسلامية وبخاصة الشيعة الاثني عشرية .

الثالث : حركات دينية قامت بدور بارز في التاريخ الإسلامي . لعل من أبرزها حركة المهدي ابن تومرت في المغرب في القرن السادس هجري ، وحركة مهدي السودان - أو ناصر القرن التاسع عشر - الذي وإلى ما زالت تنتمي إليها فصن أشد الطوائف تأثيراً في فلسفة في السودان ومن

سوع من أي من خلال منظور

زودت ، ولا تخلو الاساطير المصرية
والهندية والصينية من مثل هذا الاعتقاد .

بل تجاوزت العقيدة ديانات الشرق
واساطيره إلى الغرب ، فانتشر الاعتقاد في
مخلص منتظر بين الهندو الحمر في المكسيك
لاستعادة وطنهم من المستوطنين
الأوروبيين .^(١)

هذا وقد اتخذ مفهوم المخلص المنتظر
اصطلاح « ميسيا » أو « المسيح » لدى
اليهود والمسيحيين ، واصلاح « المهدي »
بين المسلمين ، ومع الاختلاف بين
التعبيرين ، فاللفظان يقاربان لغة ومعنى ،
كلهما اسم مفعول ، ومسحه الرب أى
باركه ، وفى اصحاح اشعيا : الرب مسحى
لأبشر المساكين ، والمهدي أى الذى هداه
الله ، كلاما أذن قد باركه الله وهداه .

فى ضوء هذا التشابه فى المفهوم يمكن
تفسير الحديث النبوى : لا مهدي إلا
عيسى ، وقد أورده ابن خلدون ليستنبط منه
إنكاره لعقيدة المهدي .^(٢)

عرد إلى عالمية الاعتقاد بمخلص منتظر ،
أمر ثلاثة قائمة فى كل دين ، سواء تعلقت
بطبيعة الدين أم كانت راجعة إلى طابع
معتنى هذا الدين :

١ - فى نظر أصحاب كل دين أن
أزهى عصور التاريخ هو عصر نبي ذلك
الدين ثم يتخذ التاريخ بعده مساراً إلى
انحدار .

٢ - ولكن لما كان الانحدار متضمناً
نزعة تشاؤمية تتعارض مع طبيعة الدين فإنه
لا بد أن يتوقف الانحدار ويتبدل المسار ،
وما ذاك إلا بظهور « المخلص المنتظر » .

٣ - على أنه لا بد لظهوره أن تصل
الأحوال إلى أقصى درجة من السوء ،
ولتوضيح ذلك أقول :

يؤمن أهل كل ملة أن العصر الذهبي فى
التاريخ هو عصر نبيهم لا بدانيه عصر آخر ،
ثم يتخذ التاريخ بعده مساراً إلى انحدار من
الحايتين الروحية والخلفية على الأقل ،
يؤكد ذلك فى الاسلام الحديث النبوى :
(خير القرون قرنى ثم الذى يليه فالحلى
يليه) .

وهذا اعتقاد طبعى ، بل أنه يتجلى
تصور غير ذلك ، بصرف النظر عن انتصار
ذلك الرسول وانتشار دعوته كمحمد عليه
السلام ، أو نهايته دون أن يكتب لرسالته
الانتصار والانتشار فى عهده كالمسيح .

ولكن هذا التصور يجعل فى طياته أمراً
يتعارض مع طبيعة أى دين ، ذلك أن
الإنسان يحيا بالأمل وعمل الأمل ، وإنما
يستمد الثقة حال الأزمت والنكبات من الله
« أنه لا ييسأس من روح الله الا القسوم
الكافرون » (يوسف ٨٧) فالتفتت الثقة
بالفرج من الله بالأيمان ، كما اترن اليأس
من روحه بالكفر .

يتصور إذن تصور مسار التاريخ إلى
انحدار لا يعرف له قرار ، بل لابد من تحول
جلى فى المسار ، وذلك بظهور مخلص
منتظر يعيد عصرأ ذهيباً وإن لم يبلغ عصر
النيرة قداسة وروحانية فإنه ربما يفوقه فى
الانتشار والانتصار .

غير أنه لا بد لظهوره أن تصل الأحوال
إلى أقصى درجات السوء بين فساد

وانحلال ، وارتكاب الكبائر والمكدرات ،
واستعلاء الأراذل والسفهاء ، وتولى الفتن
وذبح الشرور ، وبين قحط وجذب وارتفاع
الاسعار وانتشار المجاعات ، هذا إلى جانب
حروب وهزائم وفتن حتى يتملك الناس
الشعور باليأس ، والمجيز التام عن انتشار
انفسهم من هذا التردى والضياح .

ولما كانوا هم أهل دين الله الحق - هكذا
يرى أهل كل دين فى انفسهم - فإنه لا يمكن
له أن يتخل عنهم ، بل لابد أن يبحث إليهم
غليصاً مؤيداً من لدنه ليصبرهم وليمكن لهم
فى الأرض .

وغنى عن البيان أن هذا التصور إنما يسود
فى المجتمعات التى تجد الملاذ من كل ضائقة
فى الدين ، إلا جبال للاميان بمخلص منتظر
يموت عن الله فى أوساط العلمانيين .

ثانياً : « خصوصية » الاعتقاد بالمهدي المنتظر فى الفكر الاسلامى .

أورد أن اطرح بعض القضايا لفهم
الخصائص الدانية لعقيدة المهدي :

١ - أن عدم ورود لفظ « المهدي » ولا
بمعناه اللغوى (المهتدى) ولا بمعناه
الاصطلاحى (المخلص المنتظر) فى القرآن
الكريم يفسر عدم اجماع المسلمين على
العقيدة ، ومن ثم أصبحت الحجة الوحيدة
للمعتنى بالمهديية هى بعض الأحاديث
النيرة .

٢ - لا أفى بذلك أن أهون من شأن
الحديث النبوى كمصدر للعقيدة ، وإنما
القضية فى مثل هذه الموضوعات العقائدية
المختلف عليها هى قضية منهجية : يكون
الاعتقاد غالباً سابقاً على الدليل ، فإن كنت
مؤمناً بالمهديية فلن أعلم الحديث ، وأن
كنت متكراً فلن أعلم ايضاً وسيلة تجريح
الحديث .

وقد شرح برتراند راسل الموقف الذى
يكون فيه الاعتقاد سابقاً على الدليل لا
لاحقاً به بقوله : ليس السبب فى تصديق
كثير من المعتقدات الدينية الاستناد إلى دليل
قائم على صحة وقائع كما هو الحال فى
العلم ، ولكنه الشعور بالراحة المستمد من
التصديق ، فإذا كان الايمان بقضية معينة
يحقق رغبائى ، فلما ائق أن تكون هذه
القضية صحيحة وبالتالي قائماً اعتقد فى
صحتها .^(٣)

مجلة القاهرة
المجلة الثقافية الأولى
أعدادها دائماً متميزة
أدب . فكر . فن
تصدر منتصف كل شهر

أريد أن أقول إن سوق الدليل القل المستند من الحديث لن يحسم الموضوع بين المعتضين والمعترضين ، ذلك أنه مادام المدلول قد أصبح سابقاً على الدليل سبقاً منطقياً وزنياً ، فقد أضحي الاستدلال مقبولاً بحسب على يديه بدلاً من قلميه .

في ضوء ذلك يمكن تفسير الاختلاف البين بين فرقتي يجمعها التشيع كما جمعها وسنة السند في رواية الحديث^٣ ، وأعي بها الزيدية والأثني عشرية ، ومع ذلك تنكر الأولى المهديية بمعناها الاصطلاحي ، بينما تعد الثانية أصلاً من أصول الاعتقاد .

٣ - أن الإيمان بالمهديية تعبير عن « ايدولوجية » الرعية وبخاصة المعارضة إزاء نظرية الضوضاء الألهي المعبرية عن ايدولوجية السلطة أو الحكم .

ومن الخطأ الظن أن هذه النظرية كانت مقصورة على الملوك القديسي ، إذ التجلت مظهراً آخر من التعبير : المنصور من نصرة الله والمهزم من خذله ، أو كما قال معاوية بن أبي سفيان : لقد احسكت أنا وعلى إلى الله ففسر الله على حبل ، ثم عادت النظرية إلى صيغتها الصريحة في عصر العباسيين : الخليفة ظل الله في أرضه .

إزاء هذه « ايدولوجية » من قبل معتصبي السلطة في نظر المعارضة - كان لا بد أن تبرز عقيدة تناقضها وتغير عن الوجودان الجمعي للمعارضة فكانت عقيدة المهدي المنتظر^٤ .

في ضوء ذلك يمكن تفسير إغراق دعاوى المهديية التي روجتها السلطات الحاكمة لتظهر المهدي من صفورها كالتسليمي المنتظر في عصر الأمويين وكنهدي ابن أبي جعفر المنصور^٥ في عصر العباسيين .

وأما لفارقة ساذجة أن يخرج « المهدي » من بين السلطة الحاكمة ؟

٤ - إنه لا بد أن يكون من ذرية النبي لتتوالى الصلة الروحية بين المهدي والنبي من جهة ، وربما تمويضا عن حق آل البيت من إبعاد واضطهاد طوال العصرين الأموي والعباسي من جهة أخرى .

٥ - تبلو عقيدة المهدي كحل وحيد للصراع النفسي الذي يعانيه المسلم الذي من سحق على الواقع الذي يتناقض مع المثالي للحلاص من جهة ، ومن عزوف عن الخروج على السلطة خشية الفتنة من جهة أخرى . هنا تبتش المهديية للتوفيق بين الواقع

الأيام وبين ما يقتضيه الإيمان من وجوب تغير المنكر .

يقول جولدستهر : هذه العقيدة وما تطوى عليه من آمال وأمان إنما تظهر في بيئات التقى والورع عند المسلمين كزفريات من زفريات الأسف والانتظار يطلقونها في

غمرات وضع سياسي واجتماعي لا تنقطع ثورة ضمائرهم إزاءه ، إذ تظهر لهم الحياة الواقعية في وضع يتناقض مع مقتضيات المثالي ، وقد تجلت لهم هذه الحياة العامة بلباساتها كأشام دائمة ومصاص لا تنهى وغشافة مستمرة للدين والمعدلة الاجتماعية ، ولما كان المسلم التقى - إبقاء على وحدة الأمة وإثباتا للمصلحة العامة - لا يصح أن يشق عصا الطاعة بل عليه أن يتحمل المظالم القائمة صابراً ، فإن أهل التقى والورع يتطلعون إلى التوفيق بين الواقع الأليم وبين مقتضيات إيمانهم وتقواهم بدمعهم بهذا التوفيق رجاءهم الوطيد في ظهور المهدي^٦ .

٦ - تغلوت الأيام بالمهديية بين الفرق الإسلامية حسب مواقفها من « الخروج » فالذين يرون وجوب الخروج على الحاكم المظالم وفقاً لبدا تغير المنكر باليد لا يؤمنون بالمهديية ، إذ لا حاجة بهم إلى انتظار غلص ، أما الذين يرون عدم الخروج ويكتفون بتغير المنكر بالقلب - أما تقي وإمام دواعي الفتنة الثمينة على الخروج - فإنهم يملكون الأمال بصلاح الأحوال في ظهور المهدي المنتظر .

في ضوء هذه القاعدة يمكن تفسير المواقف المتباينة للفرق الإسلامية بصدد المهديية :

• لما كانت الحوارج تؤمن بوجوب الخروج على الامام إن حاد عن إحكام الشرع فلا اعتقاد لديهم في انتظار مهدي ، إذ لا حاجة لهم - كما سبق القول - إلى انتظار غلص .

• والزيدية بدورها تؤمن بمبدأ الخروج ، وتعد أول أصول المذهب ، وتنفرد بذكر الحديث النبوي : (لا يعمل لعين ترى الله يعضي أن تنفض حتى تغبروا تهجر) ، ومن ثم فهي بدورها لا تملق الأمال على انتظار غلص ، وإنما كل من خرج من وليد فاطمة شاعراً سيفه أمراً بالعرف ناعياً عن المنكر فهو مهدي ومن ثم فكل أئمتهم في تصورهم مهديون^٧ .

ومن جهة أخرى تقى الزيدية صفة المهديية عن لم يخرج من أئمة أهل البيت

مثل علي زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق .

هكذا تتخذ المهديية لدى الزيدية مفهوماً اللغوي دون الاصطلاحي أما عقيدة انتظار غلص فقد أضحت في مذهب بشرط الخروج خبر ذات موضوع .

في مقابل هذا الموقف المتماثل بصدد المهديية بمفهومها الاصطلاحي بين فرقتين متباعتين - وهما الحوارج والزيدية - موقف آخر متقارب لفرقتين بدورهما متباعتين بل متخاصمتين وأعي بها الشيعة الاسامية وأهل السلف .

أما الشيعة الاثنا عشرية فإنها تنبئ التتبية وتعد أصلاً أصيلاً في المذهب ، والتقية تعني أن تعلى الحاكم الفاجر طاعة ظاهرة في الظروف القاهرة اتفاقاً شره وخلفاً للنفس من التهلكة ، والتقية تقتضى عدم الخروج وضرورة الصبر على الطغيان ، فإن قيل إن متى ؟ فإنه دافعاً للمأس من النفوس يكون الجواب إلى حين خروج المهدي المنتظر الذي يمددون شخصه في الأمام الغائب : محمد بن الحسن العسكري .

هكذا تقتدر المهديية بالتقية في التشيع الاثني عشرية إقتران انكار المهديية بالخروج في التشيع الزيدي .

وأما الشيعة الاسامية فإها دافعاً للمأس من النفوس - وكى لا يعمل الشيعة انتظار أمام غائب - حدثت ظهوره فلجأ سالفقران الأعظم بين كوكبي المنشرى وزحل ، وهو القرآن الموجب للحوادث العظما كبعث الرسل ، وبعد ختم النبوة يكون موجياً لظهور المهدي المنتظر ، وبذلك هيأ التشيع الاساميل النفوس لتقبل مهدي عبد الله المهدي في المغرب .

وأما مذهب السلف فإنه يؤمن بالمهدي المنتظر استناداً إلى الحديث الوارد في سند الإمام أحمد والمروى عن ابن عمر (يخرج في آخر الزمان رجل من ولدي اسمه اسمي وكتبه كتبي ملاً الأرض عدلاً كما ملئت جوراً وذلك هو المهدي) .

ولكن إذا كان ابن تيمية يؤمن بالمهديية - وقد كان في حياته مضطهداً سجيناً - فهل يشاركه الرأي بنض الحامس السلفيون للعاصرون وقد دانت لهم السلطة في إحدى الدول العربية ونعموا باليسر والرخاء ؟

وفي بعد ذلك الحديث عن أهل السنة - أعي الخلف لا السلف منهم - أو بالأحرى

الأشاعره ، وهؤلاء يصعد للمهدية على أنفسهم مختلفون ، فينبغي إتقن الاعتقاد اليسوي في كتابه : العرف السوي في علامات المهدي ، وابن حجر العسقلاني في كتابه : القول المختصر في علامات المهدي المنتظر ، لا يشير إليه إلا بحي في مواقفه ولا التفتازاني فيما ذكره عن علامات الساعة ويحجر ابن خلدون بممارسة الاعتقاد .

ويبدو الخلاف في ظاهره اختلافًا حول صحة أحداث نبوية ، ولكنه في حقيقته يمكن تفسيره في ضوء الاعتبارات الآتية .

١ - أن أغلب علماء أهل السنة لم يكونوا معارضين للخلافة القائمة ، الأموية والعباسية ، بل إن بعضهم كان يقر بالغلبة كميما شرعي لتولي الإمامه ، ومن ثم انتفت لدى هؤلاء مبررات الايمان بالمهدي المنتظر .

٢ - أن بعض كبار مفكرى أهل السنة كساتر يسطره بالسلطانين وشائج وصلات** .

٣ - أن منهم من مارس السياسة واستوزع بعض الأراء كإبن خلدون*** وحقيقة أن ابن خلدون قد التمس لتبرير انكاره فكرة العصية التي تسود مذهب حيث لا قيام لدولة لا بعصية ، ولم تصح في زمنه عصية لفرش فضلا عن بني هاشم ولكن كان لا بد لحياته أن يكون لها أثر على رايه .

٤ - أن بعض المتكبرين من المفكرين المعاصرين - مثل احمد أمين في ضحي الاسلام والنشائيين في الاسلام الصحيح - غير أن آراء المعاصرين إنما هي انعكاس للفكر الحديث الذي يفصل السياسة عن الدين .

٥ - ولكن في مقابل هذه العوامل المؤدية إلى انكار المهدي فإن كثيراً من علماء أهل السنة قد انحرف في سلك الصوفية الذين يؤمنون بالمهدية لاعتبارين :

الذين الصوفية المخلص من اتقائه المؤمنين الذين يسيهم الواقع وما ترتب فيه من آلام تتعارض مع المثل العليا للاسلام ، ومع ثورة ضمايرهم فإلهم لا يرون الخروج ، ولا مخرج لازمتهم إلا بالأيمان بالمهدية .

أنهم يشعرون على إيمانهم من الاتصال بالملك والسلطانين ، فإن من تواضع لغنى فضلا عن سلطان لغناه أو لسلطانه فقد أصبح نصف إيمانه فإن ناصره على منكر فقد فقد كل إيمانه ، ومن ثم انقطعت الصلات بينهم وبين السلطانين لتصل بالمؤمنين بالمهدية .

بل أن بعض صوفية أهل السنة كان يؤمن بالمهدية بمفهومها الاثني عشري ومن هؤلاء الشيخ الأكبر عبي السنين بن عري . (*) .

خاتمة :

اهدف من هذا المقال - فضلا عن بيان عالمية الاعتقاد بمخلص منتظر والقائه الفوه على العوامل المحددة لوجهة نظر كل فرقة من فرق المسلمين من المهديية إلى هذنين منهجين :

أته في الموضوعات الخلافية التي لا سند لها من كتاب الله يتعذر على الحديث النبوي أن يحسم الخلاف المتقاضي ، لما سبق أن اشترت إليه من سبق المتلول على الدليل أو الاعتقاد على الحديث ، وليس من مبرر أن يدعي المنكر على المؤيد أنه يكذب على رسول الله ، ولا أن يدعي المؤيد على المنكر أنه ينكر حديث رسول الله ، وإلّا ينبغي نقل الموضوع برمته من مجال النقل إلى مجال العقل ، ومن ميدان الجدل الكلامي إلى ميدان النظر الفلسفي .

أته في الموضوعات الدينية ذات الطابع السياسي لا يصح فصل رأي المفكر عن المكونات الذاتية في حياته ، أو النظر أن الاجتهاد أعمال مجرد للعقل في النص ، وحقيقة لا تنكر على معظم مفكرى الاسلام معيهم إلى الموضوعية في الاجتهاد غير أنه حين تكون لأحدهم وصالحات وصلات بالسلطين ثم يجهد فيرى عدم الخروج إلا أن يكون كفرا بواحا - بدوحي أن الفتنة بتحمل ظلمه أمون من الفتنة بالخروج عليه - فإنه يتعذر الفصل بين الأمرين ، وحينما يذهب أبو بكر بن العربي إلى أين الحسين قد قتل بسيف جده ، بدوحي قول الرسول : (من خرج على أمر جامع منكم فاقتلوه كاتنا من كان) فإنه يتصلح تجاهل عصية الاندلسيين للاسويين - لفتح الاندلس على أيديهم - عن هذا الاجتهاد إن صح أن يعد رايه هذا اجتهاد .

وحيثما تصحح الصلة بين رأي المجتهد في مثل هذه الموضوعات وبين مكوناته الذاتية من ظروف عصره أو ملايات سيرته* فإن اجتهاده يصبح من المتغيرات غير الملزمة لغيره في عصره فضلا عن سائر العصور وكل يؤخذ من كلامه وترك الا رسول الله فيما يبلغ عن ربه . ◆

الهوامش

(١) فإن فلتون وترجمة الدكتور حسن ابراهيم ومحمد زكي : السيادة العربية والشيعة والاسرائيليات ص ١٠٧ وما بعدها . مطبعة السعادة عام ١٩٤٤ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة ص ٢٢٦ المطبعة البهية عام ١٢٨٤ هـ .

(٣) برتراند راسل وترجمة الدكتور عبد الكريم أحد : القوة ص ٤٠

● سلسلة الرواية للحديث عن النص عند كل من الزيدية والاثني عشرية : هل ثم الحسن أو الحسين ثم علي زين العابدين .

●● لاحظ استقامة الوضع بعد خلقه في شعار المهدي : بملا الأرض عدلاً كما ملكت جودا .

●●● اشاع خالده بن يزيد بن معاوية فكرة السفاني المنتظر بعد انتقال الخلافة من الفرع السفاني إلى الفرع المرواني ، وروج ابو جعفر المنصور اشاعة مهادية ابنه بعد أن فاع في الاوساط السنية والشيعة معاً أن المهدي هو محمد بن عبد الله الملقب بالنفس الزكية .

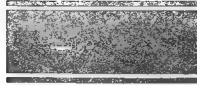
(٤) جولد تسيهر وترجمة الدكتور محمد يوسف موسى وآخرون : العقيدة والشرعية في الاسلام ص ١٩٤ نشر دار الكتاب المصري عام ١٩٤٥ .

● وحينما قتل وصلب مؤسس المذهب زيد بن علي زين العابدين قال عدلون وإلى الكوفة الأموي : صلبنا لكم زيدا على جذع نخله . . . ولم نرهديا على الجذع بصلب .

●●● كان فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦ هـ) مقرباً من السلطان شهاب الدين الغوري سلطان غزنه ويأمنه غياث الدين ، ثم من السلطان علاء الدين حاكم خوارزم حيث كان معلماً لولده محمد .

●●● ابن خلدون : المقدمة ص ٢٢٦ (٥) ابن عري : الفتوحات المكية ص ٣٦٥

● ويني في عالم الدين في عصرنا أن يستقبل من عضوية مجلس ادارة المصرف الإسلامي قبل أن ينفى بتحريم الفوائد المصرفية لتكون فتواه لوجه الله لا لوجه راتبه السنوي من المصرف الإسلامي



طه حسين في باكورة أعماله

محمد سيد كيلاني

مصطفى كامل باشا ؟ أجاب : هذا ما حدث ، وليس عندي الآن تعليق له .

طه حسين يسبح في تيار الحزب الوطني :
اتصل الفتي صاحب الإرادة القوية بالشيوخ عبد العزيز جلاويش . وكان هذا قد نشر مقالة بصحيفة اللواء بتاريخ ٢٨ يونيو ١٩٠٩ تحت عنوان « ذكرى دنشواي » نسب فيها إلى رئيس محكمة دنشواي بطرس باشا خالي أنه انتزع بقضائه أرواحا بريئة وقبضها بيده ، وقدمها قربانا إلى الجبار الظالم الغاصب القاهر ، وإليه وإلى أحد تضي باشا زغلول أنها استهوتها الآمال واستغفرتها المناصب واسترهمتها عظمة الاحتلال فأنطقها بذلك الحكم الجائر الرغب في الانقلاب والمناصب ، وعزوز النفس إلى الشعور بالواجب ، كما نسب إلى محمد بك يوسف المحامي عن المتهمين أنه أجاب بعض سائله عن تلك المحاينة الكبرى التي أرتكبوها بإهماله الدفاع عن المتهمين إذ قال : ماذا جرى ؟ فنة من غشاش الفلاحين اعتدوا على سادة البلاد وأصحابها فوقبوا بما يستحقون وذكر الشيخ جلاويش أن لورد كرومر أومر بما أومر فنتت الوجوه ، ونسيت اللعم ، وأعوزت القلوب الرحمة . ثم قال عنهم جميعا إنهم أصبحوا يشق وجودهم على الأرض ، وصوتهم على السامع ، وذكرهم على الأسن ، وذكرهم على الصدور . وراحهم بعد ذلك بالحياة والتفاق والفساد ودعا الناس في آخر المقالة إلى محاربتهم بالفض و معاربتهم بالحد وسوء الظن .

كانت هذه الحادثة ذات أثر قوي في حياة هذا الشاب الضمير . إن إغوته أفرقا في الضحك . وأما أمه فأجهشت بالبكاء . وأما أبوه فقال في صوت هادئ حزين : ما هكذا تؤخذ الكلمة بأني بكتك يديك وأما هو فلم يعرف كيف قضى ليته . من ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية . وهذه الإرادة القوية كانت سر عظمته .

هذا الشاب الضمير الفقير دفعت إرادته القوية إلى الاتصال بالجمعية وبتونس تحريرها أحمد لطفي السيد . لقد أدرك الفتي منذ قدمه إلى القاهرة والتحقه بالآزهر أن الأدب الحق - يجب أن يشارك في أحداث عصره ، لأن يعيش بمعزل عنها . ووجد من شبابه قوة تدفعه إلى هذه المشاركة . فلما مات حسن باشا عبد الرزاق رئيس حزب الأمة نظم طه حسين قصيدة طويلة في رثائه وإنشاده بمثابة ، نشرها الجريدة بتاريخ (١ - ١٩٠٨) وهي أول شعر ينشر له . حقا إن حسن باشا عبد الرزاق من المنيا ، وطه حسين من نفس الإقليم فقد تكون العصبية الإقليمية هي التي دفعت إلى هذا الرثاء . وقد تكون هذه القصيدة هي فاتحة العلاقات بين الفتي الضمير وبين آل عبد الرزاق الذين أخذوا منذ ذلك الوقت يعطفون عليه إن حزب الأمة كان مسلما للإنجليز ، وقد تشكل بليماز من لورد كرومر لينزع الحزب الوطني وذهيمه الشاب مصطفى كامل باشا .

مات حسن باشا عبد الرزاق في يناير سنة ١٩٠٨ ، وبعد شهر مات مصطفى كامل باشا فلم نجد نجدا لسطه حسين في رثاء الزعيم الشاب . وكذلك فعل عباس محمود العقاد . وقد سألت العقاد : لماذا لم تثر

وقد حكمت على الشيخ بالمحبس لمدة ثلاثة أشهر . ولما خرج من السجن أقام له شباب الحزب الوطني حفلة تكريم ، حضرها طه حسين حاملا معه قصيدة تمتاز بصفتي العاطفة وحرارة الوجدان وروعة الملتقى ، ولا عجب في ذلك فقد قرأ طه ما كتبه الشيخ جلاويش وتأثر به كما قرأ ما كتب عن الفطائع التي أرتكبوها الإنجليز في دنشواي فجات قصيدته وليدة تجربة عاشها الشاعر ونحمر آلامها وأحزانيا . قال :

الآن حق لك الشقاء
للتحى ولحى اللواء
ولتحى مصر وأهلها
شاء العدى أو لم يشاءوا
تعملو بها أصواتنا
حق ترددها السياء
أن كان ذكرك للجللاء
يسوء فليكن الجلاء
أو كان صوت الشعب عند
د هموم هو الءاء العياء

تحول طه حسين منذ هذا التاريخ إلى صف الحزب الوطني واسعة الانتشار ، لأنها تحقق له الشهرة التي كان يتوق إليها ، ولكنه لم يقطع صلته بالجمعية أو بال عبد الرزاق أو بلطفي السيد . حافظ على هذه العلاقات فكان ينشر شعره السياسي في صف الحزب الوطني . والمؤسوعات الاجتماعية أو الصاقية كان ينشرها في الجريدة .

وكان المصريون يتوقعون إلى قيام حكم نياي سليم ، يستند إلى دستور تمكن به أمة من أن تحكم نفسها بنفسها ونفسها . وكان الإنجليز يمانعون في ذلك عانعة شديدة . ففى تصريح لسير الدين فورست لندوب المقطم في (٢٣ - ١٠ - ١٩٠٨) يقول : « إذا كان المقصود بهذه الصيحة في طلب المستور إنشاء حكومة نيابية بإطلاق المعنى كما هي الحال في إنجلترا وفي بلدان أخرى أوربية فليس عندي على ذلك إلا جواب واحد ، وهو أن الشروط اللازمة لإدارة البلاد بموجب هذا النظام غير متوفرة الآن والتفكير في إدخال تغيير يحدث انقلابا كهذا الانقلاب ضرب من الحماسة والجنون . والواجب على أعياء الوطنية أن يتعلموا أنه مادام الاحتلال باقيا فالحكومة الإنجليزية

هى التى تحكم فيها يمكن منحه للمصريين من التدابير المؤدية إلى الحكم التاي . وإن الامة الانجليزية أخطر أمة في العالم تدع صياح المحرضين الذين لا يسألون عما يقولون يجعلها تفعل أفعالا غير مطابقة للعقل والحكمة ، أوفاعلا قبل أوانها .

قرأ طه حسين هذا الكلام فلم يبدأ بكلام الانجليز ولم يتم له وزنا أو يعمل له حسابا . وكان من السهل أن يصدر أمر بفصله من الأزهر أو يقدم إلى المحاكمة بتهمة التحريض على الثورة والإخلال بالأمن العام . وصارح بنظم قصيدة نشرتها الجريدة تحت عنوان « رجاء الدستور بعد الحج البرور » بتاريخ (٢٦ - ١ - ١٩١٠) وكان الخديو عباس ذهب لأداء فريضة الحج . ومما جاء فيها :

مصريا غير البلاد
حج مولاك وصاد
فالبسى ثوبا قديما
من جمال وجهاء
ياسمليكا حل منا
في سويداء الفؤاد
كم أصدت لك مصر
من ثناء وهناء
أنت والدستور في الحب
(٤) لدينا أخوان
ونرى وجهك بالأمم
من لنا نعم البشير
كن لواءى النيل حصنا
من صواى الأحداثان
وامنح الدستور مصرا
أنت إن شئت تقدير

هل سمعت الصوت يدعو
ك من القبر الكريم
إنما أنت صلي الله

اس وصى وأمين
لا تسلمه من صراط ال
حق والبهج المقويم
أرض بالدستور مصرا
يرضى رب العالمين

يأمين الله أرض ال
حق يرض الله صنك
ليس يرضى الله إلا

بعد أن ترضى العباد
امنح النيل من الد
ستور ما يرجوه منك
تلق حسن الأجر في الد
يسا وفي دار المسعد

كانت الامة كلها على اختلاف أحزابها تطلب لخليفة النيابية السلمية . وكان تلاميذ المدارس حين يزور الخديو مارا في طريقه يقفون ويتغنون بطلب الدستور . وقد حدث أن علم تلاميذ مدرسة طنطا الثانوية أن القطار المقل للخديو والقادم من الإسكندرية سوف يتوقف في طنطا فتوجهوا إلى المحطة ولما أقبل القطار صالح التلاميذ : ليش الدستور ، ولتحي مصر الدستورية وليعيش عباس الدستوري . فقبضت عليهم الشرطة وتقرر فصل ١٤ تلميذا ، وجاء في قرار الفصل أنهم يشتركون في جمعية سرية مجهولة القصد . وقد تجمع التلاميذ المقتضون ومعهم عدد كبير من الأهالي وأخذوا يتغنون وليسط المديير ، لبت المديير ، فالتقت الشرطة القبض عليهم وحقت معهم النيابة وأحالت بعضهم إلى المحاكمة بتهمة إهانتهم مدير الغربية في أثناء تأديه عمله

في هذا الجو الحاقق نظم طه حسين قصيدته هذه وجهها إلى الخديو على الرغم من علمه بأن عباس لا يملك من الأمر شيئا . وقد خرج على نظام القافية الموحدة وجعلها في شكل مقطوعات . وقد بدأها بالإشادة بمصر فهي خير بلاد الدنيا . وقال إنه إذا كان المصريون يحبون الخديو ، فهم كذلك يحبون نفس القدر مصر وهو يكرر طلب الدستور بصيغة الأمر الذى فرضه اللاغى المسمى « كن » « امنح » « أرض » واستخدم أسلوب النداء المقصود به التعظيم مثل « ياخير البلاد » « ياأمين الله » « ياسمليكا » واستخدم كلمات سهلة وجبارات واضحة .

وقد أرادت شركة قناة السويس أن تحصل من الحكومة على موافقة بحد امتيازها حسين عاما . وكانت الامة كلها مجمعة على رفض ما طلبته الشركة . ولما افتتح الخديو دوره انعقاد الجمعية العمومية التي خطبة جاء فيها « وقد علمتم أن حكومتنا مجمعة الرأي على قبوله - أى المشروع - فالغرض إذن من اجتماعكم هو للبحث فيما إذا كان من مصلحتنا معد أجل الامتياز » .

ولما توجه الأعضاء إلى قصر عابدين لشكر الخديو على افتتاح الجمعية العمومية قال لهم : « إن المشروع المروض عليكم الآن مهم جدا فانقصوه بما يجب من التأمل والروية والبرزاة والإمعان لأنه يتنص بمصلحة الامة المصرية »

شغل الرأي العام المصرى بهذا الموضوع ونظم طه حسين قصيدة وطنية نشرت في صحيفة « مصر الفتاة » بتاريخ (٥ - ١١ - ١٩٠٩) تحت عنوان « هم جاثى » بدأها بتبرجه الخطاب للمحتلين في أبيات تم عن السط والضييق والتبرم بالانجليز قال :

يتموا غير وادى النيل واتجوعوا
فليس في مصر للاطماع منفع
كفوا مظالمكم عنا ، اليس لكم
كما جئتم وما جئتموه شيع ؟
تسع وخسون كم فيهن من تشب
لو ليكمو بالكثير الجمع متنع
باللكنانة من متكود طالعها
ماذا يجر عليهم النوم والطمع
من مثل أبناؤها في سوء صفتهم
منها إذا ما اجتتوا من فرسها

وزعوا
هم الذين ابتمنوا بالأس
واحتفوا
يجالهم إن أرادوا حقهم فدعوا ؟
لا يصح الله للمستعمرين لكم
يلقى بنو النيل من جبراء
ما صنعوا
الخ ...

فهذه القصيدة جاءت انمكاسا لحالة الشاعر النفسية ، بل هي انعكاس لمشاعر جميع المصريين وقد كان سوء حظ بطرس باشا غال أن المشروع ظهر في أيام نظارته . لا قبل ذلك ولا بعد . وحينما ذهب رئيس النظارة إلى الجمعية العمومية وعرض المشروع بعد ظهر يوم الخميس ١٠ فبراير سنة ١٩١٠ اقترح أحد الأعضاء تشكيل لجنة من ١٨ أو ١٩ عضوا لفحص المشروع وإبداء الرأي .

وبعد أن وافقت الجمعية على ذلك وقف إسماعيل باشا وقال : تريد أن تعلم قبل الانصراف إذا كان رأى الجمعية العمومية في مسألة مد امتياز القناة استثنائيا أو قطعا .

بطرس باشا غالى : هذا سؤال لا حل له بعد التعلق الخديوى فإن الجانب المالى افتتح الجمعية بنطق سام ، وهو كاف لفهم المراد منه . وليس لدى الحكومة شيء آخر تضيفه على هذا البيان . وقد اشتد الجدل بين رئيس النظار وبين إسماعيل أباطة باشا . وكان مجلس فى شرفة الزوار شاب نحيف هو إبراهيم الوردانى الذى ارتكب الجنابة المعروفة فى يوم ٢٠ فبراير سنة ١٩١٠ وإلى هذه الاحداث يشير طه حسين فى قصيدته التى القاها فى الاحتفال بالعلم المجرى ونشرت بمجلة الهداية عدد ديسمبر ١٩١٠ ومطلعها

كن أنت بعد اخيك غير هلال
وأضمره لمصر سبيل الاستقلال
وابسم لها بعد العيوس ذريها
صنع ابتسامك بالرجاء البالى
كن أنت يمون المطالع مرسل
للنيل بالإسعاد والإقبال
أشرق وحدث مصر من آمالها
ماذا صنعت بهذه الامال
أنصدق فيك الظنون وناطر
للنيل نظرة ماتح وصال ؟
ومعبد من مصر بعض مموها
فلقد أضربها أخوك الخال ؟
أطرى المخطوب بها وأطر أهلها
من ريهن بوابل هطال
ما بين أونة تمر واختها
هول يقيق بهم من الاهوال
عصف تنوء به النفوس وشدة
سواى العواقب حجة الإملا
ماذا أقص عليك من آلامنا
هيهات هل يسع الشكاة مقال
الخ ... وهى تربو على الستين بيتا ،
عرض فيها لاحداث العلم المجرى السابق
من الناحية السياسية والاجتماعية
والاقتصادية . وختمها بتوجيه النصيحة
للشباب أن يعملوا على ما فيه خير الوطن
وحضر على تعليم البنت قال :

مساد الذين عشوا بأمر نسائهم
وسموا بين إلى مكان عالى
ثم وجه نقدا غنيقا للاغنياء الذين
يطلبون فى النجم بيننا الفقراء يمانون
البؤس والفاقة

قال : أتى تكون الصالحات لامة

رغب النفي بها عن الإفضال
يحيى يمينها النضار ولم يكسد
حتى يعود على الخنا بشمال
وأشار إلى ضروب الفساد المنتشر فى
المجتمع المصرى فى ذلك الوقت . قال :
ما بين بالسة تقسم ضعفها
نفس مفترقة وجيب غشالى
فاسترسلت فى المنكرات وحللت
من نفسها ما لم يكن بحلال
* * *

وبعد مقتل بطرس غالى صدرت قوانين
كثيرة مقيدة للحرية : « مثل قوانين
التمثيل . قال طه حسين
تقموا من التمثيل نطق مثل
فيه بلقطة كاسل وكمال
وقوانين مقيدة لحرية الصحافة :
أغلوا على الصحف الطريق
وأزفوها

كتابها بالظيم والإفلال
وأنشتر الجواسيس بين الناس لنقل
أخبارهم إلى المسئولين قال طه حسين
إلى لا تكتسك الحديث تحفظا
وأرى السكوت على الاذى أولى

لى
فلقد تكون قصيدتك كوسيلة
بينى وبين السجون والأفلال
وهذه القصيدة من غير ما نظم طه حسين
فى الشئون السياسية والوطنية .
* * *

وكان يرمز بالليل للاحتلال قال :
ليل أصبح فقد ملكت وأصبح
فقد ستمنا من طوك الملول
ظلم الانجليز مصر فهل جا
ريهم أنت فى المقام الطويل ؟
فيذا النيل كاسفا يلحظ اللي
ل على كرمه يعيى سلول
لو أراد الله أجالل عسا ،
فانجلت غمرة العدو الدخيل
كما يرمز بالنهار للحرية والاستقلال قال
كلف النهار بالنهار فادلى
لذكاء من عنده برسول
لمحة ثم بشرت بقادم
وتداعى أصدائها للافول

قد جل الله غمرة الليل عنا

ويسجلى العدو بعد قليل
وهو يتحدث إلى النيل فيثبه شكواه
وألامه وأحزانه . ويشير إلى فساد الحياة
الاجتماعية ويدعو إلى تطبيق احكام
الشريعة الإسلامية على العصاة ، ويرى أن
أمور مصر لا تنصلح بالقوانين الوضعية .
قال :

ظلم القائمون بالامر فى النفا
س وأضامو ضلال وزور
زعموا أن شرعهم يكفل اخي
ر وله شنة قد تجور
تسدع الكسافرين بالله لكن
هل لدى المسلمين ثنا عدير ،
أيها الناس أين علمكو القا
صر من عالم عداه القصور
قد أبحت لنا الخنا وخطرت
كيف هذا المسوق المحطور

يقول إن الحكومة تبيع الدعاة إن كانت
رسمية وتحرمها إن كانت سرية .
انفلدوا حكمه على كل جان
لا يملك من دون هذا تصور
ارجوا واجلدوا كما أمر الله
بماستكمو الخنا والبفسور
وهو يقول إن مصر نسيت دينها فاختفى
الخبر منها وحلت محله الشرور على اختلاف
أنواعها وانعلم الوفاء والإيثار كما اتعلمت
التضحية فى سبيل الوطن وكثرت الفتن
والقتل وسفك الدماء .
ذاك عصر قد انقضى وتولى ، ذهبت
عصر وجمعت عصور وهو سائط على
المجتمع لإمهاله ورضاه بالذل والاستكانة
قال :

شاعر النيل لا هدتك العوادي
هل لهذا السكوت من تأويل ؟
أسلموا دارهم وعقوك يا نبي
ل فى إن لم سوى التكتيل
رفض فافرقهمو فانت حلم
غض فاعلمكمهمو وغير بخيل
إن الحقائق التاريخية لا تؤيد طه حسين
فيا وصم به للمجتمع من كسل ولحول ،
ولا يسيأ رضى به الكتاب والشعراء من
التقصير والإهمال . . ولو أن المصريين
اقتلوا به فى خوفه من السجن والميل إلى
الدعة والهدوء لما وصلوا إلى ما وصلوا إليه

الآن من العزة والكرامة . إنه يشخص الداء ويحجز عن وصف الدواء ، أي أنه يذكر عيوباً في المجتمع ولا يستطيع أن يحدد أهدافه أو يوضح أغراضه التي يقصد إليها . ومن السهل على أي إنسان أن يتهم المجتمع بالخلل والتقصير فإذا سألته عما يطلبه ليكون المجتمع في نظره بريئاً من العيوب لم تجد عنده شيئاً .

وشعره الغزلي يمثل نفسية مضطربة ، ليست مستقرة على حال واحدة . فهو تارة يقول إن العشق رسول الفسق وداعية الضلال . وقد كتب سنة ١٩١٠ مقالا عنوانه « الحب » جاء فيه .

« مهلهله - أي الحب - ضعبف الإنسان وعجزه مفردا عن الحياة الدائمة والسعادة الباقية في أعانه من الحب على هذا الغرض فهو سقي ، وما زاد على ذلك فهو باطل لا خير فيه »
« حاجتنا كثير ، متنوعة ، ومآزينا مختلفة شتى ، لا يستطيع الفرد أن يقوم بها . فنحن مضطرون إلى الاجتماع ، والاجتماع قوامه الحب الصحيح »

« حباتنا الدائمة رهينة بالتناسل ، وسعادتنا الباقية مرفوقة على التعاون فنحن في حاجة إلى القرنين الصالح والصليق المخلص » .

« لا أعرف غير هذه الشئون مصادر للحب ولا أضرب مع الشعراء وكتاب الخيال يسهم فيها ذخيروا إليه من فنون الغرام فلنهم لم يقصدوا بنا إلى فساد الأخلاق وضعف النفوس ، أماتهم الوهم وأسعدهم الخيال ، واستمتعهم الشهوات الكاذبة فالتخلوا لنا من حسان الفتيان والفتيات آفة أعزلونا بعبابهم من دون الله ، وزعموا أن مصدر هذا كله حسب الجمال »

« لا أخفى على الناس أن في طبيعتنا شغفا بالجمال وببلا إلى الحسن لكن إذا غلبت نفوسنا في هذا الميل وذلك الشغف لم يكن غلوا بلا مرضا يجب أن ندأويه ونطلب له . وإلحق أقول أنا قد بلغنا من الغلو في ذلك مبلغا لا يسمنا الصبر عليه . فقد أصبح حب الجمال سبيلا إلى الفنى وداعية إلى الفسوق »

ومن شعره الغزلي قصيدة عنوانها « آء لو عدل » نشرتها صحيفة « مصر الفتاة » في ١٢ - ١٩٠٩ ونقست لها بقولها :



طه حسين

« يرى القارئ في القصيدة البيئة الاتية أن صاحبها الاديب الفاضل انتهج فيها أسلوبا ينقله بعض الايام من الأساليب الافرنجية لا تخلقاها مع الشعر الافرنجي في التقاطع والروية . ولكن هذا النوع لم يفت العرب في جاهليتهم ، فقد كانوا ينظمونه ويسمونه الشعر المسمط »

« وقد جعلها تسمية أسماط ، وكل سمط أربعة أبيات ، يتفق البيت الاول مع البيت الثالث ، والبيت الثاني مع الرابع كذلك »

شاعرا
عطفه المحبوب
بمعلما صدف

كم سبي المقبول صدفه الملول

ملك القلوب قوله الخلوب

ثم لا ينسيل

كل ذي بهاء ***

عفت الوصال

يظهر الحياء وهو في صمود

من لدى اليهود منه بالثوال

إن في الجمال عشرة الجلود

إن في الهوى

فيه كم هوى زلة القدم

ثابت الجفنان

قل لدى السنان أولى القلم

كلت الحسم منه والبيان

وهكذا إلى آخر القصيدة وهي مختار بالسهولة والوضوح والتغمة الموسيقية التي تطرب لها الأذن .

ولطه حين قصيدة نشرت تحت عنوان « الفجور بعد العفة » نذكر منها

لقد بلوت الغرام غسرا

فحكم بالآله ابتلال

كم حمد الفيد من يلالى

مذ كان في باهى يدان

تحكم السعيد في دسرا

ثم اتشى عهسو عسار

لا أكذب الله إن عاسا

مضى حفيشا بلا توارى

إذا ذكرته استهزلت

مصوع عبي كالجلمان

أرضيت بالطيبات نفسى

في غير إسم ولا احتشان

ما أخذ الكاتبان سوا

يلوذ من ربي الجفنان

إن كان في قبلة جناح

لأنس منه في أسان

لم استبح نيلها فجورا

بل قال باخل مفتان

قد نلتها واستزدت منها

لو بعض ما نلته كنان

يقول في هذه الأبيات إن الحب قد أصابه منذ صغره بالآلام وإن الحسان قد استولين على مشاعره ، ولكن عليه به وشغلن عقله ، وتحكمن فيه بعد أن أسكن بزمامه فلم يستطع الإفلات منهن . ويقول إنه أرضى نفسه بالثائق والتغليل ، وأنه لا ذنب عليه في ذلك ولا خوف من عقاب الله ، لأن بعض الفقهاء ألقى بجواز التغليل وقد ذكر أن حبيبه ملته قد ماتت وفنى لو أنه مات قبلها ، قل :

ثم طوى المحسر ذاك هنا

ليت الردى قبلها طواوى

ويذكر في قصيدة أخرى أن قلبه لا يمكن أن يتخلو من الحب ، ويقول إنه يهيم بالحنن ويعشق الجمال إلى درجة الجنون ، ويكره من المحبوب أن يهد عنه ويهجره ، وإذما يميل دأبا إلى وصاله

والالتقاء به قال :

حاش الله أن أكون خليفا
من هوى الفيد أو غرام الفواقي
أنا أصير إلى الفرام ولا يمد
رف في الجنون بالحنن ثاني
لا أحب الهوى إذا أعترضه
شائبات الصلود والمجران
يقول في قصيدة أخرى :

أنا لولا سوء حظي

لم أكن إلا ابن حنانه
أي أنه لو كان مصرا لساير سيرة أبي
نوراس في الخلاعة والمجون والتهتك
والعريضة ، والإقبال على الخمر والتمتع
باللذات الحيوانية الطبيعية والشاقة ، ولكن
سوء حظك بتلك الافة هو الذي حال بينه
وبين ما نصير إليه نفسه . وهجيب من شيخ
أزهري أن يجاهر بمثل هذه الآراء دون أن
يناله عقاب أو يتعرض للفضل من هذا
المعهد النبوي ثم أين ما كتب تحت عنوان
« الحب » ؟ وأين هذا مما رعى به الشعراء
وكتبا الخيال ؟

وله قصيدة نشرت سنة ١٩١٠ تحت
عنوان « زلة في الحياة » نذكر منها :

صام لله وصل

بمعد هو ومجون

أنكر الخلال منه

سيله للحسنات

بمعد أن كان له

في طلب الهوى فنون

عشرة ألقه الله بها من عثرات

ومن المعروف أن طه حسين ولد ١٨٨٩
ونشرت هذه القصيدة سنة ١٩١٠ ، أي هو
في العام الحادي والعشرين من عمره وليس
من المألوف أن يكون وهو في هذه السن
المبكرة مع ضيق ذات يده وإصابته بتلك
الافة أن يصبح شخصا صهرونه التجارب
وحسنه الأيام فاتتته يأنه لا يخفى حياة
الهنو والمجون . ويذكر في القصيدة المتقدمة
أن وقتة مقسم بين العمل الجاد المنتج وبين
الهنو والعبث قال :

ساعة عندي للجد

جد وأخرى للفرزل

فلذا ملت إلى الجد

جد فمستدام أريب

وإذا ملت إلى الجد

(٢)

ب لب للملل

هذه ي جلة

سوالى فهل فيها ذنوب ؟

وكان بعض الشعراء ينظمون القصائد في

الشكوى من اليأس وضيق ذات اليد .

وكان إمام العيد يتزعم طائفة من اليأس ،

وأنشأ حزبا خاصا بهذه الطائفة فلقب بإمام

اليأساء وقد سلك طه حسين هذا المسلك

وكان يؤسه من ناحيتين : الناحية المالية

وناحية أخته . وجاء شعره مصورا لحالته

النفسية المؤلمة قال من قصيدة تحت عنوان

« الفجور بعد العفة »

إذا شكيا اليأس كل نذب

فقد نجا منه شاعران



المقاد

بيننا نمانته كان شوقي
يصف في كرامة ابن هاني
وحافظ في القطار يلهو
مشرد الهم غير عاني
فليطب الشاعر أن نفسا
إننا رضينا بما نعان
ماسرني ساعة كبؤس
والأدب الغض صبايحان
لقد شئت الصبايح حتى
وددت لو كلمهم جفان

فهو يخطب شوقي غناه وقمته بما في هذه الدنيا
من أنواع اللذات ويوازن بين هذا الشاعر
المترف الغني الذي يسكن القصور ، وبين
نفسه وما نجد من حرمان وضيق وعجز
إلا أن الشاعر وضع حافظ إبراهيم بجانب
شوقي مع أن حافظ كان يمان اليأس
الشديد . وقد ذكر طه أن حافظا أن يستقل
القطار إلى المطرية أو عين شمس حيث كان
يسكن الإمام عبد الحميد ثم يعود محملا
بفائس الأموال .

ثم اتنى وهو بالصفايا
من صلف الدهر في ضمان

ويذكر طه حين أنه اعتاد اليأس
والشقاء ، وأنه لم يعد يتم بما يصادفه من
شظف العيش ولا يطمح بما يجتبه له الأيام من
حزن أو فرح لأنه وطن نفسه على مقابلة كل
حالة بالصبر والرضا فلم يعرف طه اليأس في
حياته قط ، بل ظل يحفظا بروح ممنوى
قوى وعزيمة صادقة ماضية وكره أصحابه
إخوانه الأزهريين حتى تخي أن يقاطعه .
وشكا من إهمال النقاد لما يكتب وعدم
اهتمامهم بمناقشته . وقال ولقد كنت
أحسب أن يؤس مطبق في كل شيء حتى في
الكتابة ، وأن موقفى زائق في كل مكان
حتى بين الكتاب . نظرت فإذا أنا لست من
كتاب المنزلة الأولى فلم يرضى ذلك لأن هذه
المنزلة غاية يلغنها كل كاتب مثل لم يفت من
حيث الإجابة والإحسان عند حد ، ثم
نظرت فإذا أنا المنزلة الثالثة ،

ولكن طه حسين استطاع أن يحطم يؤسه
في هذه الناحية ، ناحية إغفال الناس له
وإهمالهم لما يكتب . ولكن كيف تأتى له
ذلك ؟ تأتى له من إرادته القوية التي غرست
فيه يوم أخذ اللقمة بكتلتا يديه فاخرق إخوته
في الضحك ويكت أمه وعلمه أبوه بصوت
حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يابنى ♦

وسوف نتعرض لهذه الظاهرة من خلال دراسة سريعة لأربع روايات كتبت في فترات مختلفة ودارت أحداثها في أزمنة متباينة ، متناولة يثبات متغايرة مختلفة ومبينة موقف كل بيئة منها تجاه الثقافة الفرنسية الدخيلة والروايات هي : « كسريم » من تآليف عثمان موسى و « المغامرة الغامضة » للشيوخ حسامد كان و « يابوتي » ، يا شعبي الجميل ! للكاتب والسيامي عثمان ساميين و « نداه ساحة المصارعة » للروائية أمته سوفال . ولا يمكننا في حدود هذا المقال الا نتعرض لمعالم هذه الظاهرة العريضة دون تناولها في دراسة تفصيلية اذ تصلح كل رواية في حد ذاتها لدراسات جادة واسعة النطاق . ومن الجدير بالملاحظة أننا لا نغني بالواقعية هنا معناه التقليدي فقط وإنما نغني كذلك كون ظاهرة هذا الصراع في صميم حياة المجتمع السنغال بحيث يصبح قضية في قضايا الالتزام الأدبي .

المغامرة الغامضة أو التردد بين قبول الحضارة الوافدة ورفضها :

على الرغم من أن هذه الرواية التي تحكي قصة انتقال صبي في المدرسة الإسلامية التقليدية الى المدرسة الفرنسية الجديدة ثم الى فرنسا حيث يدرس الفلسفة ويرجع ليسوتو اثر اخضاله في التوليف بين هذه الثقافات وعلى الرغم من أن هذه الرواية نشرت في بداية الستينيات ودارت أحداثها بعد الحرب العالمية الأولى فإنها تمثل أولى مراحل الصراع الثقافي : الثقافة السنغالية الإسلامية والثقافة الفرنسية المسيحية أو العلمانية . فصبب جالو بطل الرواية من أنجب تلاميذ الشيخ تيرنو حتى أن هذا الأخير ليبلغ في إعداده ليحل محله في قيادة الأمة القولايتية في المستقبل غير أن الظروف شامت أن تطرأ أحداث تنقض على بلد الجالوبيين أن يفسحوا بأفكار شبابهم حتى ينجزوا من هذه الكارثة ، وتمثل هذه الكارثة في الطريقة الجديدة التي يجار بها الفرنسيون بمسد انتصارهم في الفوز المسلح . وهذه الطريقة الجديدة هي للمدرسة الجديدة . فيفتح على الجالوبيين أن يدخلوا هذه الحرب الجديدة أي للمدرسة الجديدة ليدرسوا من الفرنسيين « كيف يستطيع المرء أن يتصرف بلا حق » اذ كما هزم الفرنسيون السكان الاصليين بأسلحتهم المتقدمة هزمهم أيضا بدمسوتهم التي سوف تكتظ بالطلبة على حساب مدرسة الشيخ

حول الاستمرارية والواقعية في الرواية السنغالية

للكاتب السنغالي : مامادو (محمد) غاي



لقد نشأت الرواية في الأدب العالمية نوعا أدبيا محققا لا تمت الى الحياة الواقعية بصلة . ومع مرور الزمن أخذ هذا النوع يقترب من واقع الحياة حتى أصبح أصلي تعبير له في القرن التاسع عشر على أيدي بلزاك ، وأميل زولا وأشابهة ثم استمر الوضع على هذا النحو الى يومنا هذا على الرغم من الحركات التي عارضت هذا الاتجاه مثل « الرواية الجديدة » التي ظهرت حوالي منتصف القرن العشرين . أما الرواية العربية والتي تعتبر ولادة هذا القرن فلم تكد تعرف المرحلة السابقة للمرحلة الواقعية بينما لم يكبد يتحقق ظهور الرواية واقعية منذ البداية الا في الأدب الزنجي الأفريقي وبصفة خاصة في الأدب السنغالي .

لقد كان الأدب السنغالي من أقدم الأدب التي قدمت الفارة السوداء ولم يزل هذا المعطاء مستمرا الى يومنا هذا . ولعل الرواية تفرز بتعصب الأسد في هذا النتاج الأدبي السنغالي الذي قد لا تنجذب الحقيقة اذا وصفناها بالاستمرارية . فهناك مجموعة من الموضوعات الحية التي تتوالت منذ أول عصر الرواية في الأدب السنغالي ولاتزال أفلام الأديبة السنغاليين تجريها حتى الآن . ومن تلك الموضوعات الحادثة القضاء الثقافيات أو صراع الحضارات لوتصير آخر الصراع بين التراث والمعاصرة . ويتمثل ذلك في محاولة أفراد المجتمع المسلم

الأفريقي في الحفاظ على ما كانوا عليه قبل مجيء الفرنسيين المستعمرين من عادات وتقاليده وطريقة حياة وأسلوب تفكير وذلك في نفس الوقت الذي تأثروا بالثقافة الفرنسية التي تفرض عليهم أنماط جديدة في طرق تفكير وسلوك وعادات وغير ذلك . فيظل الإنسان السنغالي بل المجتمع السنغالي مترددا بين ماض يكاد ينقلب من أصابع يده وبين مستقبل لا يعلم كنه ولا أبعاده .

تبرنو الإسلامية التقليدية التي توصل طالابا على مضض إلى المدرسة الفرنسية . لعل ما نراه الآن في بعض المناطق السنغالية ثالثة التي ترفض سكانها إرسال أبنائهم إلى المدرسة الفرنسية قريب من هذه المرحلة .

ومن الجدير بالذكر أنه رغم ضرورة إرسال أبنائهم إلى المدرسة الجديدة فلا يزال سكان جالو مقتنعين بأصالة مدرستهم فيقولون : في ذلك أحد أبطال الرواية « سوف يدرس في المدرسة الجديدة جميع طرق ربط الخشب مع الخشب ولكنهم وهم يتعلمون ذلك سوف يتسبون أشياء أبغضهم ما يدرسونها يتسبون ؟ » . وهذا تمكن ركيزة المسأل أن يتعلم المرء الثقافة الداخلية دون أن يفقد شيئا من شخصيته وجوهه وصلة بره .

ويتصل لنا الفرق بين السنغالية الإسلامية والثقافة الفرنسية العلمانية واضحا في الحديث الذي دار بين والد صيب جالو، وزميله الفرنسي ، فبينما يرى الأول أن هذه الحياة غريبة وأن الإنسان مهما يجهل نفسه لن يسير من غور الكون إلا قدرا محدودا فإن الفرنسي يعتقد أن الحياة لن تنتهي أبدا على سطح الأرض وأن العلم سوف يكشف عن كل شيء لا يبقى في الكون سر مجهول .

ثم يسافر صيب جالو إلى فرنسا لمواصلة دراسته وتتصل المدرسة من يد الشيخ تبرنو إلى دعب فكان أول عمل يقوم به تغيير مواضع المدرسة التقليدية حتى تناسب المدرسة الجديدة ونحو ذلك رمزيا للمدرسة التقليدية . ولكن الصراع بين القديم والجديد يبلغ ذروته في نفس صيب وهو في فرنسا تفرى الصلة بينه وبين ربة تصحف تدريجيا فلا يرى والده بدا من استرجاعه ورغم عهده يظل شاكيا في ربه حائرا بين وضعه النفسي المتعصف أصم الضلالت المتداخلة والمتناحرة التي تتباهى ثم لا يلبث أن يموت على يد المجنون - وقد جن بسبب اتصاله بالحضارة الأوروبية الذي يمثل الثقافة الإسلامية الإفريقية التي لم تعد ترى الصمب جالو بلها أخمر للسلامة ولم يقتل صمب إلا بعد إقناعه أنه لن يعمل نالفا في ذلك الحكم الإسلامي في تارك الحياة بلا علو ولا تفروتا الإشارة إلى أنه باستمطاعة القارئ أن يقرأ هذه المؤلفة التي تسمى روايته على سبيل التجاوز كسيره ذاتي أو كرواية فلسفية .

« كرم » أو « صمب لتغير » القرن العشرين ؛

إذا كانت « المغامرة الغامضة » تمثل إحدى مراحل الصراع الأول بين الحضارة السنغالية والحضارة الفرنسية أي مرحلة الغزو الثقافي بواسطة المدرسة بعد الغزو المسلح - فإن رواية « كرم » على الرغم من أنها من طلائع الرواية السنغالية وعلى الرغم من أن أحداثها تدور في ثلاثينيات القرن العشرين إلا أنها تمثل المرحلة التي نجح فيها المستعمر في بث نفوذه سياسيا واقتصاديا وثقافيا إلى حد بعيد فقد نال بطل « كرم » السلي يعمل اسم الرواية « الشهادة الابتدائية » وانتهى من الخدمة العسكرية وبدأ يشتغل في شركة تجارية استعمارية يسيرون لوى ولكن على الرغم من دخله البسيط يصير على أن يعيش صمب لتغير كأجداده وصمب لتغير كما يشرح صديق كرم لصديقة عيوبته « لم يكن ليهرب من وجه العدو عصر اللحمه . وكان ، حينا يتغنى بأجاده الشراء التقليديون يمزج لهم العطاء متغلبا من جميع أمواله . وكان الشرف والكرامة أعظم شيء عنده حتى ليقتل من بيته . أما في يومنا هذا فصمب لتغير يعرف واجبه ويقوم به خير قيام رغم الظروف الصعبة والعقبات »

ويبالغ كرم في الكرم والسفاه تجاه مجيئته كما يقتضيه الشرف والكرامة فتتكاثف عليه الديون ويصزمه مناهضه في البلل والبليخ . حيث يفاقر سين لوى إلى دكار حيث تزاد معرفة بالحضارة الأوروبية وينتهي بها ميلا ملاسه التقليدية باللابس والأطباء السنغاليين فيلبس معهم في ظهور حضارة خليطة بين الحضارة الأوروبية والإفريقية قائلين في ذلك من الخطورة بكان أن نظل محافظين على طرق حياة وتفكير وعمل لا نلازم إلا أسلوب الحياة التقليدية التي أصبحت في حكم خبر كان أو على الأقل أصبحت في تغير وتطور تامين . وفي النهاية وبعد مغامرات غرامية يتضمن كرم من كسب قدر من المال يؤهله للزواج بمجيئته في سين لوى عند عودته . ونلاحظ كذلك أن كرم غي بطل الرواية يظل في قرارة نفسه سنغاليا محافظا على غط الحياة الإفريقية

من ولوع الاحتفالات والحياة الجماعية والمعادن والتقاليد الإسلامية ولكن في نفس الوقت يتقبل بلا انتقاد الحضارة الغربية ويعترف بغناها وكأنها الكاتب عثمان سوسى يطلب مواطنيه السنغاليين بالاعتداء بتلك البلدان ذات الحضارات القديمة .

وباختصار شديد ، نرى أن الصراع بين الحضارتين السنغالية والفرنسية قد قطع شوطا لا بأس به فأصبحت مسألة الزواج بين الحضارات واقعا يفرض نفسه ولكن الكيفية التي يتم بها هذا الزواج الحضاري على أحسن وجه تظل علامة أستهم .

يا وطني يا شعبي الجميل ، أو التزاوج الحضاري المفسوخ :

أما في هذه الرواية التي تدور أحداثها إثر الحرب العالمية الثانية والتي نشرت للكاتب الروائي السنغالي، عثمان ساسين سنة ١٩٥٧ فإن الصراع بين القديم والجديد يظل بين المستعمرين المسيحيين والسكان الأصليين المسلمين من ناحية ومن ناحية أخرى بين عادات وتقاليد هؤلاء السكان الأصليين ومايطرأ عليها من جديد . بينما يكون البطل في الروايات السابقة طالبا أو متعلما فان بطل هذه الرواية شبه أمي ولكنه اشترك في الحرب العالمية جينا إلى جنب مع الأوروبيين الذين رددوا معه أية لقد جادهم بشكل مشوه كي يسلموا من الموت . وبعد الحرب تحول في أوروبا طويلا وانتهى بمشقة فرنسية تزوجها رغم التحذيرات في فرنسا وتحذيرات أعظم عند عودته لبلده في كاساس السنغال . فأسرت محاطة متدنية والوالد وهو إمام مسجد لا يرضى على معاشة أوروبية فيضطر الزوجان إلى بناء بيت خاص بهما أما الوالدة المحتون التي حرمت من أولادها الذين ماتوا جميعا في صغرهم إلا عمر - بطل الرواية - فقد أخذ الأسى تقطر قلبها : لقد بذلت النفس والنفس حتى يظل خرابي أو انتظار قضاء الله كما تسميه على قيد الحياة ولكنه يكره ثم يخرب إلى أوروبا مدلة ثم يعود بلأوروبية تختطف منها ابنا العزيز .

أما الصدمة التالية التي تصيب هذه الأم المسكين وأهلها في ابنتهم عمر التائر بالحضارة الأوروبية هي اشتغاله بالزراعة حيث ذلك يعني الخروج على العادات

والثقافات التي يجتمع على أفراد الأسرة أن يظلوا صيادي أسماك - حرفة يتوارثها عن أجداد لأبائهم. ولكن عصر بفضل اتصاله بأوروبا حضاريا بدأ يلغي هذه العواطف الطبقية التقليدية. من هنا يتجلى فيه الصراع بين الحضارات في هذه الرواية أن التأثير بالحضارة الأوروبية لا يعني فقط الاتصال من بعض التقاليد الأفريقية التي لا تسير العصر الحديث ولكن يعني أيضا مواجهة المستعمرين المستغلين وعمازتهم بأفكارهم نفسا. ولعل في ذلك التثديد بأفكارهم الأوروبيين الزاعمين أنهم جاءوا في حقيقة الأمر حضارية مستتيرة بينما جاءوا في حقيقة الأمر لجرد إشباع أغراضهم وأطماعهم. ولعل وقوع البطل ضحية صدامهم أبرز دليل على سوء نواياهم وامتناعهم عن المساهمة في خلق حضارة تكون بمثابة مزج بين الحضارتين الأفريقية والأوروبية.

ولكن نهاية الرواية تتضاد في ظهور تزواج الحضارات، فموت البطل عمر فاي بعد أن أعطى مثالا حقيقيا في زواجه بأوروبية ومعايشته معها في انسجام ليس الا تضمينه من أجل تزواج الحضارتين وكذلك فإن في بقاء المرأة الأوروبية عند أهل زوجها المحروم ما يؤكد التضاد في مستقبل حضارى شامل يساهم فيه الحضارة والأوروبيون ذوق النوايا الطيبة على حد سواء.

« نداء ساحة المصارعة » أو المرحلة الأخيرة :

بعد أن أكدت أمانة سوفال براعتها في تحليل المجتمع السنغالي ومعالجة آفاته في روايتها « الشبح » ١٩٦٦ و « اضطراب المسولين » ١٩٦٩ عادت لتنتشر روايتها الثالثة في معالجة تلك التناقضات أو صراخ الحضارات وذلك في « نداء ساحة المصارعة » سنة ١٩٨٢. ففي هذه الرواية نرى عائلة صغيرة مكونة من أب وأم وطفل. فالوالدان منتيمان الى الجبل الجديد بعد تعلّمهما في أوروبا وتأثرهما بحضارتها الى حد الانهيار عادا الى السنغال ليعيشا على طريقة الأوروبيين في انفتاحهما واحترامهما لسكان « لوزا » الذين يبدوون في نظرهم شبيحين خلفين. أما ابنيها « نالا » فقد عاش في القرية أثناء حرواسه والديه في أوروبا. ففي القرية وعند جدته ملام فارى عاش الطفل بين اللهو والمرح وقصص السهرات التي تملأ فيها جدته الى عوالم

كلها سحر وسهارة وهناء. فلما عاد والده واسترده لم يستطع نالا أن يسعد في الجبو الكتيك الأوربي الذي يجتهد أبواه على فرضه عليه فرضا غير أن ذقات الطيلات المنبثة من ساحة المصارعة وصلت الى أعماق قلبه وبعجه ويتطور ولوع الطفل الشديد بالمصارعة وما يصاحبها من رقص وغناء بينما يظل والده يروان أن ذلك يصلح هواية أواله للسناجين للتخلفين فلا يسمحان لابنهما بالحفاظ هذا الفن الشعبي هواية ولكن نالا يصبح على غفلة من والديه - صديقا حيا لبطل المصارعة « مالاو » والذي يظل مصدر الاتصال الوحيد بين الطفل والتراث السنغالي: فيعد اللجنة ملكة ماري والفروى السالومي أنثرى يأتي دور بطل المصارعة « مالاو » في تكوين شخصية الطفل « نالا » تراثيا. فيخرج به الى مدينة لوزا ومناداة الناس الذين يعانرون من صمت المدينة الرهيبة قبل أن يتلاشوا في جو الحضارة الأوروبية - وهذه المصاداة تتم بواسطة ذقات الطبول من ساحة المصارعة.

هكذا بينما يجتهد والده « نالا » في تكوين ولدهما على صورة تعجبها وتوافق الحضارة الأوروبية فإن المؤثرات التي تحيط ب نالا في مدينة لوزا الحرفية تجعله ينفلت من قبضة الحضارة الأوروبية التي تمثلها أبواه ويتقدم بشكل حبيب في فهم التراث السنغالي ومعايشته حتى أن والده لا يملك في نهاية الأمر إلا أن ينضم إليه في ميته الى التراث كخبره من كبار الخففين من المواطنين والأوروبيين الذين رغم تعصب بعضهم الشديد إلا أنهم لم يتمكنوا من تجاهل نداء ساحة المصارعة.

ومثل هذه الرواية التي تدور أحداثها في سبعينيات هذا القرن والتي نشرت في بداية الثمانينات الحلقة الأخيرة أو المرحلة من الصراع بين الثقافة السنغالية الأصيلة والثقافة الفرنسية الدخيلة فينبأ نرى في الروايات السابقة أن الأبطال الذين يمثلون محور الصراع بين الحضارة السنغالية والحضارة الفرنسية قد تأثروا بالثقافة بشكل غير مباشر نجد أن بطل نداء ساحة المصارعة لم يتصل مباشرة بالحضارة الأوروبية إنما والدهما الذي تأثرا بها إثر معاشتهما بشكل مباشر. فبالطبع إذا من الجبل إثالي الذي اتصل بالحضارة الأوروبية بواسطة الآله.

والرواية على قصرها مختلفة بالمواقف التي تمثل الصراع بين التراث المعاصر فوالد

« نالا » بملاحظاته الدقيقة وتفكيره المستنير يتهى الى الاعتراف بالتراث أما زوجته « جاتو » والدة « نالا » للقطرة في ولائها للغرب وفي نبلها لتراث تنظّل منبوذة في القرية الأصلية محترمة عند جيرانها الخدات.

ويبدو أن السائق بلسان الروائية السنغالية من بين شخصيات الرواية هو المدرس مانغ الذي رغم ثقافته الفرنسية يظل شديد الانبهار بالثقافة القومية التي يستوعبها استيعابا. وإذا كانت الحضارة الأوروبية تغلب على الثقافة القومية في المراحل السابقة فإن الوضع يتقلب عند أمانة سوفال ولعل في ذلك إشارة متناقضة من الرواية السنغالية التي لاشك أنها عانت في يوم من الأيام من الاندراج الثقافي - الى أن الأفريقي المزدوج الثقافة والنمزيق - نفسيا - بين التيارات الحضارية لا يمكن له حل تناقضات نفسه الا اذا كان على اتصال وثيق بتراث القومى مع الاحتفاظ بروابط حية بالثقافات المكتسبة الأجنبية.

وقد يجعل بنا أن نشر في نهاية هذه العجالة الى أن هذه الروايات السنغالية التي تتماثل ظاهرا الصراع بين الحضارتين السنغالية والفرنسية في المجتمع السنغالي تتم الى جانب استمراريتها الرضمانية بالاستمرارية المكانية أو بالشمولية فتتمتد من أقصى شمال البلايسين لوى ومن الشمال الشرقي ب مالم الى أقصى الجنوب ب كازمباس مارة بولغا وسالمو فذكر

ففي عن البيان أن المقال يدور حول الأدب السنغالي باللغة الفرنسية ولا يعنينا ونحن نتحدث عن الظاهرة التي تعالجها الروايات ترتيب سنوات صدورهما بقدر ما تعنينا طبيعة هذا الصراع الذي صفتاه على أربع مراحل حسب هذا الترتيب :

- 1 - Cheikh H. Kane, *Aventure ambiguë*, Julliard, Paris 1961.
- 2 - Ousmane Socé, *Karim*, Nouvelles Editions Latine, Paris 1935.
- 3 - Ousmane Sembene, *O pays, mon beau peuple, le livre contemporain*, Paris 1957.
- 4 - Aminata Sow Fall, *L'appel des arenes* N. E. A. Dakar 1982.



أبعاد الواقعية في الفنون التشكيلية

د. كايد عمرو

بالحق الحقيقي للواقع . اذ يظل تمثيل ذلك من خلال الرسم او النحت تعبير يركز على الابعاد البصرية التي تمثل اجزاءا من الواقع . وقد كان ولا يزال هم الفنان الواقعي منحصر في الوصول الى اقرب السمات والخصائص التي يمكنه من خلالها ابصار اصل كم من هذه السمات للمشاهد . ويمكن القول بان اولئك الذين يهتمون بالجانب البصري من الواقع المرئي باعتباره اقوى الوسائل المستخدمة في تعزيز الافكار هم ، الذين يولون هذا الجانب الابعادي جل اهتمامهم . على ان الواقعية في الفن التشكيلي لها صور واشكال متعددة ، بخلاف تلك الاشكال التي صورها « غوستاف كوربيه » Gustav تلك المناظر التي صورها « جوزيف تيرنر » Joseph Turner وكونستابل Constable او غيرهم من مصوري الطبيعة .

فالواقعية في الفن او الادب هي التعبير عن الواقع بالصورة او الكلمة بموضوعية وحياد . بتصوير حياة الاثرياء والفقراء ، والمناظر الطبيعية ، وهي اتجاه موضوعي

تعتبر المدرسة الواقعية في الفن التشكيلي المحاصر من المدارس الفنية الهامة نظرا لوضوح اشكالها وقربها من الافهام وسهولة تفسيرها . وكذلك نظرا لتصويرها للزمان والمكان الذي يعيش فيه مجتمع ما وما شك في ان هذا الجانب من الانتماءات التشكيلية يأخذ مكانته ليس كفن تعبيرى وانما كفن ابصالي في الوقت ذاته . وللقصود بالابصالي هو تعزيز الافكار المجردة عن طريق التمثيل البصري الدقيق لوقائع الحديث المكتوب او المنطوق .

لقد جرت العادة على تكريس مفهوم الوضوح والتسجيل البصري على انها اهم سمات الواقع ، واتجه الكتاب والنقاد الى الحديث عنها ووصف كل عمل يخالف الاوضاع البصرية على انه تجريدى او رمزي او سريالي ، وغير ذلك من تسميات فنية . غير ان الحقيقة تشير الى ما هو خلاف ذلك . اذ ان التمثيل الواقعي لعناصر الطبيعة امر مستحيل . ومهما بلغت دقة الصور او النحتات لتمثيل الواقع فانه لن المستحيل ان يصل الى تجسيد الواقع تمثيل كافة جوانبه

صرف والاقتصار على تصوير الأرباب دون تصوير الفقراء أو المكس إنما يشكل اتجاهها آخر يجعل الواقعية البصرية تحتكم لفكر ما . وليس من الخطأ على الفنان أن يصور جانباً واحداً من الواقع ، ولكن المبالغه في تمثيله تجرد الفنان من الموضوعية . فاعمال التصوير عند فناني الباروك جعلت منهم جماعة من الحرفيين المكسين ، وكذلك الاعمال الفنية عند « فوستاف كوربيه » جعلته أحيانا يميل الى التشاؤم . ولكن فناني الباروك والواقعيين المعاصرين يظل جميعهم واقعيون بغض النظر عن اتجاهاتهم الفكرية أو الاهداف التي تسعى واحدهم من أجلها .

والواقعية الحقيقية ذات الاتجاه الموضوعي هي تلك التي تطلق عليها الكتاتبة « رينيه هويغ » « الواقعية الواقعية أو الواقعية العلمية » وتقصده بذلك واقعية عصر النهضة ، ويذكر الكتاتبة أن طبقات المجتمع حاولت أن تؤكد جهارا تصورها للحياة ، حياة تفتح لها مواهبها وإشباع رغباتها ، فهي تتطلب من الفن الصورة السادية لتطلماتها . وهكذا اتخذت الارستقراطية والعامة والبورجوازية مواقفها تجاه الواقعية^(١) .

ومن الجدير بالقلم هو التعرف بالمعنى الحقيقي لكلمة « الواقعية » ليتسنى لنا التعرف بمجرباتها الأخرى من الفن التشكيلي ، فالعالم للفناني « Miffittin » مغلن يفسرها على أنها « القنزة على التكيف مع البيئة من أجل إشباع الغرائز والحاجات الداخلية للإنسان ، وهذا التفسير يوضح وجهة النظر السيكولوجية تجاه الواقع . أما من وجهة النظر الفنية يفسرها مغلن « على أنها التصوير البصري الخفيف للبيئة » ثم يعطى الكتاتبة تفسيرا آخر أكثر قربا للفلسفة إذ يرى أنها تتمثل في المفهوم عن الشيء ، حيث أن مدلولات الأشياء أكثر واقعية من كيانها المادي ، وكذلك أكثر حقيقة منها . وهناك من يرى أن الفن أكثر حقيقة من الواقع ، باعتبار الأشكال الفنية تعبير عن الواقع وليس تسجيله .

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن مفهوم « الجستالتيين » (Gestaltists) للواقع هو المعمول من خلال النظرة الكلية له والتعبير بطريقة تحمل السمات البارزة فيه « فالكمل في نظره »^(٢) أكبر من مجموع الأجزاء التي تكونه ولذا ، فإن وجهة نظرهم تتفق ووجهات النظر السابقة في تفسير الواقع ،



قائمه الرومانسيين رغم اهتمامه بأحداث الواقع مثل « أنويره دوميه »^(٣) Daumier فمن خلال لوحته « حرية الدرجة الثالثة » إنما سجل واقعا بالسا للفقراء الذين كانوا يستقلون مثل تلك العربات وقد بالغ في وصف ذلك الواقع البائس من خلال تصوير ملامح الوجوه والشفاة التي يبدو على جبين كل فرد من ركاب العربة ، لدرجة أن الكثير اعتبروا تلك الصور أقرب للتعبير عن البؤس للواقع . ومعبها يكن من أمر فسان مدارس الفن التشكيلي معتمدة اعتمادا جوهريا على أرض الواقع الذي يعيشه الإنسان .

وعلى ضوء ما سبق يمكن تصنيف الواقعية في الفن التشكيلي إلى ثلاثة أنماط وهي : -

- ١ - الواقعية البصرية
visual Realism
- ٢ - الواقعية الذهنية
Intellectual Realism
- ٣ - الواقعية البصرية الذهنية
Inifectnal Visual Realism

ولكل نمط منها الوان مختلفة يمكن التعرف بها من خلال الرجوع إلى تاريخ الفن

أن الفن التشكيلي على اختلاف مدارسه وأساليبه ، إنما هو نابع من الاتصال بالواقع ، فهو ترجمة بصرية لحسية تفعل الإنسان مع محيطه المادي في محاولة لأرضاء الذات واتساجلها مع المحيط الخارجي ومؤثراته والتي نسميه « التكيف » « Adaptation » .

والحقيقة أن الواقعية لم تكن مقصورة على التسجيل البصري الدقيق لواقع وأحداث الحياة عبر التاريخ البشري . فقد مرت ولا تزال تمر بأطوار مختلفة تفرضها عليها ظروف مختلفة . فإنا نسميه في بيتنا بالواقع ، يعتبره افراد مجتمع آخر خارج عن الواقع من حيث المعنى . فقد عبرت الرومانسيين عن أحداث مضى عليها زمن طويل ولم تكن لها أية صلة بالفترة الزمنية التي عاشها الفنان الرومانسي وحتى بالمكان نشأ عليه . ولكنها تمثل زمنا ومكانا محددين لواقع مضى استمد الفنان التشكيلي عناصره من واقع يعيشه ، ويحا إلى تنظيم هذا الواقع بطريقة بصرية يمكن من خلالها ملاحظة قدرة الفنان على تركيب أجزاء العمل الفني بطريقة تتسم بالغرابة والبعد عن المألوف . وهناك من كان يضيف في



المعالي . فهي انما يختلف واحدها عن الآخر من حيث الاداء البصري ولكنها تجتمع حول هدف واحد وهو الواقع الذي يعيشه الانسان ياوسع معانيه . على ان مضمون العمل الفني يعتمد جاتين هاتين وهما :-

١ - الجانب البصري Visual Aspect

٢ - الجانب الفكري Intellectual Aspect

والجانب البصري هو وسيط يستخدمه الفنان التشكيل لايصال المعاني والافكار التي تتورق في ذهنه ، والتي يتسكن الفنان من خلالها التحدث للجمهور المشاهد . اما الجانب الفكري ، فهو مجموعه الخبرات الشاملة للفنان والتي يستمد منها من مخزون الذاكرة والتجارب الشاملة التي يواجهها في نفس اللحظة . واذا ما اعتبرنا استراتيجية الفنان بمثابة الجانب الفكري للمضمون فان المعنى المرتبط بذلك كما يقول « كيث باتيل "Kenneth Beattie" » هو طريقة عمل الفنان « أثناء التعبير الفني . وهو خطة العمل لمجموعه من الاتجاهات الساركة (اهداف وانشطة) توجه من خلال تقنية استرجاعية "Feedback" ،^(٧) فحصر للفنان لونها » . ولا شك ان المضمون في العمل الفني يعنى كيان الشيء المادى والمحتوى (اى المجرى) .

وعلى اى حال فان الاتجاه الواقعى بصوره المختلفه يبدو حول مضمون اساسه الاحداث التي تحيط بنا وهو وسيطه من وسائل حل المشكلات التي يواجهها الانسان في حياته اليومية . اما الوان الواقعية فيمكن التعرف عليها من خلال شرح مفصل لكل غلط من الانماط الثلاثة السابقة الذكر .

• الواقعية البصرية Visual Realism

يجمع الكثير من المختصين على الاشكال التجسيلية في اعمال النحت والتصوير على انها الاساس الحقيقي للمذهب الواقعى . وكما اسلفنا سابقا فان واقعية غوستاف كوربيه كانت الاطار الواضح للميز هذا النمط الابداعى والذى اعتبره الكتاب والنقاد نقطة الانطلاق في حديثهم عن الاعمال الفنية . على ان هناك لونا من الواقعية البصرية منها ما يتميز بالتركيز على الواقع البصرى بكل دقائه . ومنها ما يجمع بين الواقع البصرى والواقع الاجتماعى ومنها ما يلى :-

• الواقعية المثالية :-

وهي من اقدم الوان الواقعية البصرية ، وقد اعتمد فنان هذا اللون البصرى على قواعد واسس ثم وضعها من خلال خبرات متراكمة بالأشكال الطبيعية دفعت بالفنان الى اختيار الافضل ، فهى واقعية كلاسيكية . وكلمة كلاسيك في اللغة اليونانية معناها « النخب الاول » او « الطراز المثالى » وكان الدافع الى ذلك هو الرغبة في الوصول الى الكمال الذى فرضته فلسفة الاغريق . فكان لاعتقادهم الدقيق اثر كبير على تلك الفلسفة الجمالية . اذ تصوروا الاله على شكل اناس عاقلين ، ولكنهم ميزوا هؤلاء الاله باجساد تجمعمت فيها كل صفات الكمال الجسمى . حيث اصبح شكل الهه الجمال « افروديت » شكلا جميلا مألوف لدى الناظر ، مثيرا للاعجاب والسرور ، ولكن مجموع الصفات التي اشتملها التمثال لا يمكن ان يشاهدنا الانسان على ارض الواقع متجمعة في شخص عاقل رغم ان اشكال الالهة مستمدة من الواقع الذى عاينه الفنان آنذاك . فقد كان بالإضافة الى ذلك مهاره في اداء المظاهر المرئية لعالم الاغريق . « وقد رفع^(٨) الواقعية الى الشاعرية بمجرد كمال الاتساق . هكذا كان يرسم الفن اليوناني . فهو يعتمد على الحقيقة الدقيقة للمظاهر . لكنه يضع هذه المظاهر لالطف قواعده الحاطة العقل » . ولا يمكن لفن منها كانت سماته البصرية قويه للواقع ان يتخطى عن التفكير ويخلو مظاهره من تأثيرات الفن . فقد كان الفن اليوناني باتجاهاته نتاج فلسفة ذهنية مترجمة باقوى واجل العناصر البصرية عما جعل هذا الفن يحكم الى الطابع الواقعى وقد استمرت اعراف وتقنيات المثالية

الافريقية عبر المهنسيه ومن ثم الى الفنون الرومانية ثم اخضت تاراه لتعود الى الظهور في عصر النهضة وقيل ذلك بقرنين اذ ظهرت تأثيراتها على يدى « نيقولا بيزانو وجيوفاني بيزانو » في القرن الثالث عشر الميلادى ومن ثم تألق هذا الاتجاه المثالى على يدى كل من جيرول ودوناتلو^(٩) وفيليبورونولسكى . وهكذا بدأ وظل مستمرا ثم خبا مرة اخرى في فترة الباروك لتحل محله واقعية تحيزت لطيفة الانقياد دون القراء . وعادت المثالية الى الظهور مع مطلع القرن الثامن عشر باسم الكلاسيكية المعالده "Neo-Classicism" الى ان الجانب الهام من خلال الحديث عن الكلاسيكية المثالية ، هو قربها من الواقع البصرى ذلك الواقع جمليها تشكل المفاهيم الاساسيه للواقع ومعطياته حتى المدارس التي خرجت عن تلك المثالية ظلت تسود في تلك التناسق والضيبط والتسليم البصرى لأشكال الطبيعة ، كل تلك نماذج من الواقعية المثالية والوان منها تشكلت حسب اختلاف الأزمنة والأمكنه .

• الواقعية الاجتماعية Social Realism والواقعية هذه تشكل بوضوح الاثار المتصارف عليه لدى المفكرين والنقاد في القرن العشرين . وقد بدأت بوضوح على يدى الفنان الفرنسى غوستاف كوربيه كما ذكرنا سابقا ، اذ كان اتجاه غوستاف كوربيه واضحا بدون اذى فلسفه ، وهو الفنان الذى اتخذ من الاشتراكية فلسفه فهو يقول بأنه « ليس اشتراكي^(١٠) فقط ، بل ديموقراطى وجمهوريا ايضا ، مؤيدا لكل ثورة ، واقفا قبل كل شيء ، صديقا للحقيقة الحقه » .

لقد شهد العالم بين عامى ١٨٥٠ م و ١٩٠٠ تلك الحركة الفنية ، التي أتت كرد فعل للكلاسيكية المثالية والرومانسيه ، فقد تنكرت هذه الحركة للتصوير الطبيعية من اجل المثل ، والمختصره القوي لدى الرومانسيين ، وجمال القيم المطلقة عند الرومان واليونان . فقد كان التسجيل الايمن لعناصر الطبيعة لدى كوربيه اثرا كبيرا في ميله^(١١) لصالح التصوير الفوتوغرافى ، فقد تأثر بين عامى ١٨٥٠ و ١٨٦٠ بفن التصوير الفوتوغرافى الناشئ آنذاك حتى انه استخدم آلة التصوير في بعض من اعماله نتيجة لتعلقه بالتسجيل الايمن تشاهده العين ولم يكن يفهم غوستاف كوربيه للواقعية من منطلق التسجيل البصرى لنماظر الطبيعة فقط كما فهمها رسامو



الطبيعة الأنجليز أعمال جوزيف تيرنر Joseph Turner وكونتستابل Constable أو فنان هولندا فقد تناول الفنان كوربيت Courbet جوانب الحياة الاجتماعية ، لقد تناول الموضوعات الحياتية الناتجة عن الصراع والمشكلات الاجتماعية . فبالغ في تصوير حياة البؤس والشقاء والحزن من حيث الموضوعات التي طرفها وليس من حيث التعبير السيكولوجي في ملامح شخصوه . وهنا يمكن القول بأن الواقعية الاجتماعية هي بصريّة الأشكال اجتماعية الموضوعات ، ولكنها هنا ملتزمة بنقط الاشتراكية التي كانت ولا تزال تتناهى بالأصالح الاجتماعي وسيادة الطبقة الكادحة كمحور أساسي لفلسفتها .

لقد فضل كوربي الرقيين والعمال في لوحاته على الأثرياء ، بل فضلهم^(١١) على الأساطير والألهة التي كانت محور الكلاسيكية والرومانسية . فعندما انهم إلى الجانب الاجتماعي ، هنا أراد أن يعطينا حقائق للأوضاع عامة . الواقعية كوربي الاشتراكية هي بالأحرى واقعية والفن للحياة ، أو الفن للمجتمع بخلاف الواقعية الطبيعية "Naturalism" أو واقعية الباربيزون التي سار فيها (ميه ، كورو ، دويشي ، روسو ...) فقد كانت مثابة « الفن للفن » .

ولا عجب في أن نسرى الفنان دويشي Daumier بطرق هذا النمط من الواقعية في لوحه « ركاب الدرجة الثالثة » ، فقد كانت الحياة اجتماعية متطرة إلى الحد الذي ظهرت فيه ملامح الوجوه بطريقة دفعت بالكثير من الكتاب إلى تسميتها « بالتعبيرية » والمعروف أن دويشي فنان اهتم بتصوير الحياة بأسباعه وشوارع باريس ،

● الواقعية الفوتوغرافية Photo Realism

ما من شك في أن اكتشاف^(١٢) آلة التصوير الفوتوغرافي مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أبان الثورة الصناعية في أوروبا كان له كبير الأثر في عالم الفنون البصرية ، فقد أسهمت آلة التصوير في حل مشكلات كان على الصور أن يعامل الأيام والشهور لحلها بسلون الكاميرا ، فقد قربت المكان وانحصرت الزمن ، وهززت من الكم والكيف في

الإنتاج الفني ، وأكثر من ذلك ، أصبحت أداة لا يستهان بها في نقل أدق التفاصيل وأكثر الأشكال تعقيدا في الطبيعة فقد استخدمها فنانو الواقعية المشددة بطريقة أصبح من الصعب على المشاهد التفريق بين إنتاج التصوير الفوتوغرافي والتصوير اليدوي لما عكسته أعمال هؤلاء الفنانين من تسجيل دقيق للواقع .

فإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد تناولت جوانب الحياة الاجتماعية ، فقد تناول أصحاب الواقعية المشددة جانبها عابدا من الواقعية المهدف منه التركيز على القيم اللونية والملامح وبقية الخطوط والأضواء والزخارف كما لو كان الفنان يقف وجها لوجه أمام الكاميرا متعلبا بإيها رغم استخدامه لها .

فقد بدأت هذه الحركة مع النصف الثاني من القرن الحالي ، وكان من أبرز روادها الفنان « فليب ييرلستين » . "Phillip Pearstein" وذلك عندما عزم عام^(١٣) ١٩٦٢ م على التخلص من اتجاهاته التصويرية التجريدية ، فقد أراد أن يجلب نظر المشاهد ويعطيه انطباعا جليدا حول قدراته البصرية من خلال الأشكال الانثوية العارية . لقد كان الموضوع لديه مجرد أشكال يختارها رغبة في مظاهرها ، وربما يكون الأصح أن نقول انها بصري ذاتيا يستعرض فيه الفنان مقلدته في السيطرة على عناصر الواقع . وقد اخضت من أعماله ضربات القرشاء وغيرها من تأثيرات يديوه أخرى . فاللوحه لديه تشرح ذاتها بذاتها .

وكما مر سابقا فقد اعتمد رسامو المدرسة الواقعية الفوتوغرافية^(١٤) أو المشددة اعتمادا كليا على الصور الفوتوغرافية سواء في مجال التصوير أو النحت ومن هؤلاء الفنانين الأمريكيين كل من ستيفن بوس "Stephen Posen" ووالف غو "Ralph Going" وريتشارد ابستيز "Richard Estes" وشارلز ديموث Charles Demuth وشارلز شلر Charles Sheeler وراستون كراوفورد "Ralston Crawford"

وجميعهم اعتمدوا على الصور الفوتوغرافية التي اتجهوا هم بأنفسهم ، فكان لتشددهم في تمثيل الواقع فوتوغرافيا أثره في إخصاء ذات الفنان من العمل الفني ، وأصبحت أساليبهم متشابهة لا يفرقها سوى طبيعة الموضوعات التي يعرضونها^(١٥) وهذه الواقعية بصرية صرفة يشكل المحور البصري منها

الاساس الذي اعتمد عليه أصحاب هذه النزعة الفنية للمعاصرة في النصف الثاني من القرن العشرين .

٢ - الواقعية الذهنية Intellectual Realism

تعني كلمة ذهني في الفن التشكيلي الذاكرة البصرية "Visual Memory" وهي الرسم من الذاكرة^(١٦) ، ومكونات الذاكرة باستمرار هي محلة الخبرات العامل للفرد ، وفي مجال الخبرات البصرية ، هي التجزؤات الذاكرة من ملاحظات بصرية عابرة لأشكال الطبيعة وربط هذه الأشكال بسمياتها في افئنانها . فعندما نلاحظ شجرة في الطبيعة فنانا نعرف خصائص هذه الشجرة من خلال صفاتها للبيئة وطعم ثمارها وأشكال اغصانها ، فعندما نشعر في رسم هذه الشجرة من الذاكرة فنانا نرسم ما نعرفه عنها لا ما نراه ، فنحن نمثل شكل الشجرة التي تعني الكل ، فهي تصنف بالشمول . وعندما تتحول الأشكال البصرية إلى رموز مجردة بذلا من الأشكال البصرية الدقيقة لعناصر الطبيعة ، والرمز يقوم مقام الشيء ويؤدى الغرض منه ، وتختلط الأشكال المرسومة بالطريقة الذهنية بغيره بالأسلوب البصري ، إذ يلجأ الفنان أو الفنان العادي إلى التعبير عن ذاته بلغة الرمز التي تعتمد الأشكال البسيطة للمجردة أساسا للتعبير . ولهذا النمط من الواقعية أبعاد تتراوح بين البسيط الساذج إلى ما هو أكثر ثراء بالتفاصيل والعناصر الزخرفية . فننون الأطفال صغار السن تعتبر نموذجاً حياً للنمط البسيط ، والفن الزخرفي طغى آخر أكثر ثراء بتفاصيله الزخرفية وقيمته التعبيرية التي تحمل عبرات الفنان الفراقه ، وقدرته الثابتة من عمره الزمني واحترافه وغمو الشامل . وشاليا ما يسلك هذا النوع الذهني في التعبير عن الواقع أولئك الذين لا تتوفر لديهم فرص التعلم البصري التي على أسس عملية مركزة على الملاحظة البصرية المركزة لما يمكن للعين أن تراه مباشرة وتفحصه عن معرفة وتغن نتيجة الأثارة ، واستمالة النفس لهذا النمط من التعبير ، وأحياناً يلجأ إليها بعض الفنانين المحترفين كوسيلة للتعبير على فهم لأصول الفن الحديث التي لا يزال يتجسس مثل هذه الميول والأساليب البسيطة . ولا تنسى أن مثل هذه الواقعية تؤدي دوراً هاماً في كثير من الأحيان كوسيلة

لفهمهم ، واصبق مثال على ذلك الأشارات الدولية التي نشاهدها على الطرقات العامة (إشارات السير) والتي تحصل مضامين رمزية تدل على اتجاهات السير وخطواته واماكن الاستراحة والوقود وغير ذلك من مرافق يتم بها المسافر وتجنبه مخاطر السفر فالاشكال المرسومة على قطع الصفيح وعلى طول الطريق التي نسلكها ، انما هي اشارات خاضعة للمهوم ذهن متصل بواقع الحيفات التي نعيشها ، فهي نمط من انماط الواقعية الذهنية ، وللواقعية الذهنية ألوان منها :-

• الواقعية الساذجة Primitive Realism

وتتمثل في كل ما يتجه الأطفال من أشكال صوره خاصة خبراتهم التي تحكم لمصرهم الزماني وتأثيرات المحيط الذي يعيشون فيه . وبما كانت فنونهم من القوة والقرب من الواقعية فانها تظل تمكس مفهومهم عن الشيء الذي يشاهدونه من محيطهم خاصة صغار السن من الأطفال ، وحتى من هم في سن البلوغ تظل رسومهم تحمل طابعا ذهنيا نظرا للعديد من العوامل من بينها الجمالي الزماني والنضج البصري ، والعقل والجسماني ، وغير ذلك من جوانب النفس البشري ويضيق لذلك النمط الفنون البدائية وفنون البالغين الأميين ، أو البالغين المتعلمين لم تنوغل لديهم فرص التعليم البصري وتعلم المهارات المرتبطة بذلك ، كما ذكرنا سابقا . وقد اطلق عليها الواقعية الساذجة نظرا لبساطة اشكالها ، ونظرا لكونها نتاج مجرد لا تحمل من الواقع سوى الصفات الجوهرية التي تميز كنهه شيء من شيء آخر . فالطفل أو البدائي تاتي اشكال الطبيعة في رسوماته مبررة من تلك والشمول ولا تعبر اهتماما بالتفاصيل البصرية الدقيقة التي يرسمها فوق الابل البصرية . فالانسان في فهم يشمل كل الناس منها كان له من الدلالات للمعزى وشجرة الزيتون التي يرسمها الطفل في النموذج مجرد لهذا النوع من الأشجار وغيرها من الأشجار الشكلا . هل ان هناك نمطاً من الفن البدائي تقترب اشكالها من اشكال الطبيعة البصرية ، الا ان مثل هذه الفنون تظل في مجملها اسلوباً فنياً .

ولمختلفين سواء بسواء ومعنى ذلك ان الصور والاشكال التي ينتجونها هي ترجمة لمفاهيم ذهنية بأسلوب بسيط .

• - الواقعية التسجيلية الرمزية Symbolic Requestrative Realism

وهي واقعية حرفية ذهنية ، قصد الفنان من تصويرها الوصول الى لغة فنية مبنية على تنقية الطبيعة الى اوضح اشكالها واقربها بطريقة هندسية أو شبه هندسية . تتكرر اشكالها في مواقف متغيرة متعددة . كما الحال في فنون قداماء المصريين اذ استخدم الفنان المصري القديم عرفاً معينا في التعبير عن معالم البيئة التي يعيشها بطريقة مفاهيمية للتسجيل الحرفي ، وحتى فنون الكتابة الميروغليفية عند قداماء المصريين فقد بدأت بالصور المجردة أو الرمزية التي تحمل على الشيء في لغة التفاهم المكتسوبة ، من الواضح جليا في الفنون المصرية القديمة ان الفنان قد اتبع طريقه الكتابة في تسجيل خبراته البصرية وغالبا ما رسم الاشكال من ذاكرته الثرية بالكلم الهائل من التفاصيل والأوضاع . وعندما نقول واقعية رمزية فاننا هنا نشير الى الفن المجردة كرمز صوري وليس المقصود بذلك الأسلوب الرمزي . اذ يختلف الموقف هنا من حيث تسجيل الشكل الكلي لتماثيل الطبيعة ، فالرمزية هنا تحمل معنيين ، الأول جزء من الشيء يحمل عمله كما هو متعارف عليه في علم اللغة كان يقول احدكم « فلان عندى ايد بيضاء » كتايه عن المعروف ، اما الثاني فهو الرمزية (١٨) التي تعتمد اشكال الطبيعة المبسطة والرمزية معان كثيرة لمحمدا طبيعة العمل الفني ومدى ارتباطها بالطبيعة . وقد سجل الفنان المصري أحداث الطبيعة من خلال اشكال رمزية . فلم ينقل (١٩) الصورة حرفيا بل نقل القصة أو أحداثه بشكل تقريبي رمزي يختلط مع الكتابات الميروغليفية التصويرية . ولقد انتمست (٢٠) طبيعة الكتابة الميروغليفية في انتاج التصوير المصري القديم ، فاتبع اساليب الخطاطين في تقسيم السطوح الى اقسام متوازنة يعول كل منها الآخر .

٣ - الواقعية البصرية الذهنية Intellectual Visual Realism

وهو الاتجاه الواقعي البصري الذي يمتزج بمفاهيم العقل التي تجعل بعيدا عن الواقع البصري نوعا ما . ويمكن القول بان

البصرية الذهنية تجمع صفات متساوية من المضمون الفني الذي يتركز اساسا حول الشكل البصري وما يؤثر فيه من فكر أو فلسفه . على ان هذا النمط من الفنون التشكيلية يظهر بوضوح في فنون القرن العشرين ، نظرا لتطور المفاهيم الفكرية في مجال تكنولوجيا الفن ، ويعود ذلك الى التطورات التي تلت الثورة الصناعية . على ان بداية الفكر العلمي في مجال الفن التشكيلي ظهرت بالاضافة مع بزوغ القرن التاسع عشر ، اذ نلاحظها في اعمال جماعة الجاريزيون التي تلت المدرسة الواقعية ، واتت كرد فعل لهذه المدرسة التي تزعمها وكوريه ، فانقلق من التصوير من الرسم الى الحقل . فقد كان لنشاط بعض الفنانين الفرنسيين اثر كبير في تحديد معالم هذا التبع الأبداعي وهو الانطباعية Impressionism .

• الانطباعية : Impressionism

كان لفنهور الاكتشافات العلمية التي توصل اليها الفيزيائيون في فرنسا . مع مطلع القرن التاسع عشر اثر كبير على الواقعية الجندية التي اتسمت باظهار التأثيرات اللونية حسب تأثير اشعة الشمس عليها . فقد انهى رواد هذه المدرسة وهم من الفرنسيين الا استفاد من اكتشافات كل من هيلمهولتز Helmholtz ١٨٧٨ وهرود Hodd ١٨٨١ وشرفول Chevroil وهم من مشاهير علم الفيزياء . فكان الجانب الذهني لديهم هو تحليل ضوء الشمس الى الوان سبعة وهي الاصفر والاحمر والازرق والبنيل والبفسجي والبرتقالي والأخضر ، حيث اعتمدوا نظرية التقابل للوان اى الالوان التكاملية . فلذا ما رسم الانطباعي منظرا طبيعيا فيه مروج خضراء فان اللون الأخضر في المنظر يتطلب وجود اللون الاحمر واللون البرتقالي يتطلب اللون الازرق كتمكمل له والاصفر يستدعي البفسجي وهكذا . . . وقد استمد الانطباعيون من ملوتهم الالوان الرمادية ، واللون الأبيض والأسود ، واعتمدوا النقاء اللوني الذي املاه عليهم الاتجاه العلمي . وكذلك تنكر الانطباعيون للخطوط نظرا لعرفتهم بان الخط لا وجود له في الطبيعة (٢١) ، فاصبح ارتباط الانطباعيين بالمناخ امرا حتميا . حتى ان استخداماتهم للون واختلاف الموضوع من لوحاتهم جعلتهم يتعدون عن الواقع البصري نوعا ما فامتزج الحسن لديهم بالخبرات البصرية ، واخذوا يسجلون

« حيث ان المقابل بين (٢٢) آثار البوشمان البدائية وبين رسومات الأطفال تؤكد اثر الفطرة كعامل مشترك بينهم وبين البدائيين

and Context in the Art of Drawing. New York. Holt Renihart and Winston, Inc. 1980. p. 60

٨. ديفي هوبز ، مرجع سابق ، الجزء الأول ، ص ٢٠٢ .

٩. تمتت علام ، فنون الغرب في العصور الوسطى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص ٣٣ - ٤٠ .

١٠. محمود امير ، الفن التشكيلي للمعاصر (التصوير) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ٢٩ .

١١. Arnason, H. H. Modern Art. New York : Harry N. Abrams, Inc., 1981. p. 25

١٢. محمود امير ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .

١٣. تمتت علام ، فنون الغرب في العصور الحديث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص ١١ .

١٤. Mayer, E. Susan. Figure Painters and How they work. New York : Watson Guptill, 1979., 106.

١٥. Arnason, H. H. Ibid. p. 699, 1981. p.

١٦. Edmonston, P. A conceptual Model of creative visual Intelligence Penn State Papers/ Art Ed., 1977.

١٧. محمد عزت ، قصة الفن التشكيلي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٩ .

١٨. Harian, Calin. Vision and Invention. New Jersey : Englewood Cliffs, Inc., 1970, p.p 178-180.

١٩. حفيظ بنيس ، الفنون الدينية ، دار الرائد العربي ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ .

٢٠. محمد عزت ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .

٢١. محمود امير ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

٢٢. محمود امير ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

٢٣. Arnheim, Rudolf. Art and Visual perception. Berkeley : University of California Press. 1979., p. 183.

٢٤. Taylor, Basil. Cezanne. London : The Hamlyn Publishing Group Limited. 1961., P. P 15.

٢٥. انظر

حسن محمد حسن ، ملهات الفن المعاصر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ .



المواش

Houftton, Miffin. The American Heritony of the English language. Boston. Houghton Miffin company : 1980 p.p. 1085-1086.

٢. ديفي هوبز ، فنون تأويله وسيله ، الجزء الثاني ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٦٢ .

٣. محمدى محيس ، طرق تدريس الفنون ، بيروت - لبنان ، ١٩٨٦ ، ص ٣٨ .

٤. Rhywn, Janie. The Gestalt Art Experience. Wads worth Publishing company, Inc. 1973.

٥. قاسم حسن صالح ، الإبداع في الفن ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام العراقية ، ١٩٨١ ، ص ٧٢ .

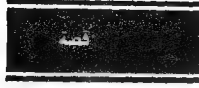
٦. Janson, H. W. History of Art. New York. Printice Hall, 1980. p. 588

٧. Bettel, F. Kenneth. Mind

انطباعاتهم الأولى عن الأشكال بطريقة تجمع الحقيقة العامة للشيء كما نراه في الطبيعة باختزال الأشكال والخطوط الى مساحات وضربات خشنة من القفرجون . ومع ذلك فإن الانطباعية تسجل الواقع وتغير من خلال الأشكال المزيه ذات الغلالة الملونة بفصائل لونه مبالغ في تحليلها الى درجة تتحول منها السطوح الى زخارف الاعواء والملابس وكذلك فإن فهمهم العلمي لطبيعة اللون جعلهم يصرون بان اللون ليس من خصائص الأجسام وإنما هو انعكاسات لأشعة الشمس بخلاف الكلاسيكيين الذين كانوا يعتقدون بان اللون من خصائص الأشياء .

• الواقعية العلمية Scientific Realism تشكل المرحلة التي تلت المدرسة الانطباعية اتجاهها دفع وتحليل لعناصر الواقع ، ليس من الناحية اللونية فحسب بل من حيث تكوين الأشكال . فقد عطف سيزان تجاه (٣٣) رسم الأشكال بطريقة هندسية باعتبارها عناصر الطبيعة مكونه من جزئيات هندسية في الأصل . فقد اتهم في الاعتقاد بان البنية الأساسية لكل ما نشاهده ترتكز على الأشكال الاسطوانات ، والمكعب والكروي والبيضاوي . فقد كان سيزان المهتم الأول للتكسيه التي اعتصمت ونظرية التيلور (٣٤) التصديقه ، في تحليل اشكال الطبيعة . وقد بدأت بتعظيم الأشكال الطبيعية ثم اعاد صياغتها من خلال خطوط هندسية . حتى ان الفنان سيزان قد جمع بين المذهب الانطباعي في تلوينه للأشكال من حيث نقاء الالوان وتحليلها ، وبين الاتجاه الذهني في تحليل عناصر الطبيعة الى اشكال وخطوط كما شاهدنا . فلما من خلال أعماله الفنية الراسخه شاهد بوضوح دور العقل في بناء الصورة وتحليل اللون ، ودور البصر في تسجيل لملاحم الواقع المعززه بوضوح جلي .

فالواقعية الجاه في يحمل بين ثنائيه الواتاء عديله واتجاهات متنوعه كلها تدور حول محور واحد هو الواقع المكشوف ، يرتفعه الفنان بطريقة بصره أو ذهنه للوصول الى المشاهد والتعبير عن أفكاره ومشاعره بما يتيسر لديه من مهارات فلفظ فنيه ، والواقعية التي تشكل نقطة الانطلاق وكثل وجه النظر المحايد هي التي تعكس كافة جوانب الحياة الاجتماعية والبيئة الطبيعية لتشكل لها الصادقة للزمان والمكان ، وما يدور فيها من أحداث



إسماعيل البنهاوى



مع هذا ، لم يكن يطيق أية إهانة أو لمزة عليه ،
وحلى الأخص من زملائه الذين يحقرهم لضحالتهم في نظره ،
وهم يكرهونه لقيح وجهه وصوته ، ولتكبره وتفوقه عليهم .

حدث مرة أن كان زميل له واقفا معه يتحدث إليه ، بينما هو
يستمع له ، يتسم كعادته ساخرا ، وكان يقف غير بعيد منه
زميلان آخران ، فقال أحدهم - وكان سريع النكتة - للثاني
مشيرا ناحيته : « انظر . انظر إليه وهو يضعفك ! ألا يشبه -
بافتراذه عن أسنانه وتقلص وجهه كالمشنج - قطا يتحفز
لضرب كلب ؟ » .

لم يبدُ عليه وقتها أنه سمع شيئا . لكنه لم يسترخِ إلا بعد أن
رسب زميله هذا في امتحان التصوف . وقد تعب هو كثيرا
لبلوغ هذه الراحة : راح يثب السمع بطينا لبقا في كلامه مع
مدرس التصوف (الذى كان يؤثر لاهتمامه الشديد بمادته
ويبحثه الدائم فيها) عن زميله ، مرة جده أمامه ، و مرة
بوقوعه بلسانه « غرضا » بشذرات من كلام يكون زميله قد
قاله فعلا يسخر به من مدرسه ويؤزل من قدره ثم - في الحال -
و يحاول - أن يبرر له كانه قد « تنبه » فجأة إلى أنه قد اغتابه
« دون قصد » أو أن لسانه قد « رُدَّ » - دون أن يدري - بأن
نقل عنه كلاما ما ينبغي أن يُعاد . وهكذا .

في الثالثة والعشرين وقد يبدو في الثامنة والعشرين أو ربما في
الثلاثين . طوله متوسط . جسمه شاذ النحالة من كتفيه إلى
قدميه ، يخفى هذا الشذوذ اتساع الكاكولة وكثرة ما تحتها
يرتديه .

ليس له شعر في رأسه إلا في مؤخرته إلى قفاه ودائرا في عطف
رفيع يحيط بها حتى فوق أذنيه ، أما وسط رأسه فقد ورث عن
أبيه صلته المبكرة وإن كانت لا تزال له فيها بعض شعيرات
متفرقة . أما عيناه - البتتان المصفرتان قليلا ، عاديتا
الاتساع ، الطفلفتان المعجوزان ، المحاضتان من أسفلهما
بقوسين أو ثلاثة مظلمة من التجاعيد ومن أعلاهما بحماجين
متمدان مستقيمين تقريبا رغم دقتهما إلى مسافة بعيدة في جانبي
وجهه - لتتناورا مع أنفه الأفلطس وفكيه البارزين اللذين
يكسوهما جلد سميك يبدو متموجا نوحا ويغور وسط الحدين
ليبرز عظمى وجتيه .

قد لا يثير تطلمعك إن قابلته في الطريق ، لأن وجوده
وجهه - رغم تركيبته هذه - تحت عمامة وفوق جسم تغطية
كاكولة ، يُضعف من تأثير قبحه العميق - لا الصارخ - في
ماز سريع لا يتوقف وسامة فيمن يرتدى هذا الزي ، بينما هو
بالغ القسوة في الحكم على شكله أمام نفسه ، فلو أنصفه لأدرك
أن له لم أسدوان لوجهه شعوبا مقبولا وإن كان مشوبا بسمرة
صعديية ، إلا أنه كان يصير على أنه قد حُرم نعمة أى جمال
يتمتع به الآخرون ، الحلقى ، التفهات ، ويبالغ في ذلك فلا
يستريح إلا إن انتهى - بعد بحث - إلى أن وجهه أقبح
الوجوه - وليكون عادلا - التي لم تشوّه بيشاعة في حوادث ؛
ويعمل ذلك لنفسه بأن أئمة العلماء والفقهاء لا يبد كانوا إما
دمجيا الخلق أو أصحاب عاهات .

كأنهم يريدون باليت ، كما أن « حجرة » و « حجرة » (لأنها كانت في الأصل مطبخاً) متمولة عن باب الغرف .
توصل إليها طرقة : على جانبها الأيسر دورة المياه ثم الحمام ،
تنتهي إلى باب حجرة الذي لا يكاد يغلغله وراءه حتى يحس
بافتصاله لا عن باقي البيت وسكانه فحسب ، وإنما عن الدنيا
كلها .

الحجرة مستطيلة ، بالطبع صغيرة ، تمتد بعرضها كله -
على يسار الباب - طولاً يسريه الصباح ملتصقة بالجدار
الأيسر ، مفروشة بلامعة خططة ، عليه حدة تجاه الباب ولحاف
وبطانية تجاه شبك - مواجبه للباب - يطل على الحارة ، مغلق
غالياً . السرير نظيف ، يرتبه بانتظام ، ويعلق فوق مشجب
خشبي صغير - مثبت في الحائط أصل اللحاف والبطانية -
جلياب البيت والطاقيّة قبل أن يخرج في الصباح وجلياب
الخروج والكاكولة التي كان يلبسها (إذ كانت له اثنتان يبادل
بينهما) بحوار الأخرى حين يعود بعد الظهر ، وهذه -
مقلوبة - تتدلّ فوق شبك السرير - لا لتصفاه بالحائط - حتى
تبلغ المرتبة .

وفي مواجهة السرير ، يقف دولاب صغير بشلفتين ،
قديم ، يشغل عرضه فراغ الحائط بين الشباك أما طوله فلا
يشغل إلا جزءاً ضئيلاً من عرض الحجرة ، ولا يجيب ارتفاعه
مساحة كبيرة من الحائط ، ترتفع قاعدته عن الأرض البلاط
خمس سنتيمترات تقريباً أربعة قوائم ، يحفظ فيه كتبه وملابسه
الداعية وما ترسله أنه من عيز وفطير . أما باقي الحجرة
ففعال إلا من الحذاء والقباب اللذين يضمهما في متناول قدميه
تحت السرير .

كانت عادته أن مضطجع على السرير واضعاً المائدة خلف
ظهره ، محمداً ساقيه ، ويغطى جسمه إلى وسطه بالحلاف
والبطانية معه أن أشد برد الشتاء ، ويضيئ وقته دائماً بقراً من
العصر حتى منتصف الليل هالباً ، ولا ينقطع عن القراءة
إلا للمساء أو الضوضاء للفصلا إلى أن يقرر له أن يلتقي
بهذا القادم المتطفل الذي اقتحم عليه خلوته دون استئذان .

ذات ليلة ، وهو مضطجع هكذا ، يقرأ أنبه فجأة . شعر
بقار يسرب بسرعة من تحت الباب . لم يكده يلتفت يمينا ، حتى
أغتنى عن بصره تحت السرير . هو كنهه وهم أن يعيد صوته إلى
الكتاب ، لولا أن لمح عرق شائبة من تحت السرير خضرقا
الحجرة إلى تحت الدولاب . توقع خروج وجهه بسرعة فترقبه
وفعلا ، ما لبث أن خرج مسرعاً متجهاً إلى شق في أسفل
الجدار إلى يمينه فاختفى فيه . أطل لحظات على الشق . لم يخرج
الفأر ، فعاد إلى الكتاب .

كان ، وهو سائر في الطريق ، لا يتلفت حوله أو يخرج
على واجهات المحلات ، ومع ذلك ، كانت أذناه مفتوحتين
جيدا ودائما وحينما تلتفتان الصور من كل الجوانب
كالمنطيس ؛ يحفظ تماثيل الوجوه ، ووجوه النساء على
الخصوص . لماذا ؟ هو قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب
نفسه بأهين نسوان مفروقات جريشات . كان يقول لنفسه ، إن
نظرت واحدة إليه : ولم تنظر إلى هذه ، هكذا ؟ لوجهي هه ؟
ماذا تحسب نفسها وهي تعرض جسمها هكذا ؟ نسوان
زانيات ! .

ذهب مرة يزور مدرّس التصوف في بيته بدعوة منه ،
لفتحته له حادثة شابة ، فدار في عقله وهي تسأله عن اسمه :
« لماذا تتولى هذه ، هكذا ؟ .. يعلم الله وحده ماذا يفعل
معا » الاستاذ ! .

كان قليل الحديث مع الناس . ولا يشعر بالسكينة
إلا بعدما يتفرد بنفسه في غرفته . يخرج من معبده فيدخل
مطعماً شعبياً ، يأكل وحده طيباً ، ثم يعود إلى بيته في حارة
السلطان الحنفي ، بالسيدة ، ماشياً .

يستأجر غرفة في شقة يسكنها ثلاثة طلبة جامعيين (لأنه
يعبر النفود التي يعصرها أبوه الفلاح من دمه ومن قوت إخوته
الصغار ديناً لا يسمح له بالإسراف ، ويقتصد أحياناً بعض
المال - مقرر على نفسه - ليعيده إلى أمه بالتالي ، زاهياً لها أنه
فائض من حاجته) .

هؤلاء الطلبة لم يكونوا مصدر إزعاج له ، لانه عرف من
الهداية كيف يعلمهم أن يجتروا وحدته ، فضلاً عن أنهم قبلوا

قام مرة أخرى على ركبته ، ومد يده ففتح النور - وعينه
على الشق - فأضيت الحجره ، لكنه لم يره . فهم أن الفأر قد
أسرع بالاختفاء إلى الجحر خوفاً منه .

استأنف القراءة - وقد دخل نفسه بعض الرضا - وقر
ألا يلتفت . مرت عليه هكذا ساعتان - وكان انتباهه قد ماج
في الكتاب ، ولكن بالتدرج - عندما سمع الخشخشة مرة
أخرى . لم يرفع عينه . تحولت الخشخشة إلى قرقضة . لم
يحول عينه عن الكتاب . استمر يقرأ والفأر يقرض - حتى
مل القرامه مغلوماً برغبة أخرى . قام على ركبته ببطله ، ملتفتاً
إلى الشق ، وهو يمد يده إلى مفتاح النور ، فالتفت عيناه بعضى
الفأر . لم يلم المفتاح ، وركز عينه في عيني الفأر ، وثبتها
فيهما بطل . لم يقر الفأر على أن يسحبها ، لكنه - ببطله -
ترجع إلى الشق . وتحركت في نفسه نشوة وتلوث في مؤخره
عقله « فكرة » لم تطف إلى مستوى إداركه الصريح .
أطفاً النور . واستلقى في الظلام .

في الليلة التالية ، استبدل بقطع الخبز قطعة كبيرة من فطيرة
جافة صغيرة . لم يمر وقت طويل حتى سمع القرقضة . كان
يود - بمنف - أن ينظر إليه ، ومع ذلك لم يرفع رأسه ، وإن
كان أحس بطرف عينه اليمنى أن الفأر ينظر إليه مطلاً برأسه من



في الليلة التالية ، في نفس الوقت تقريبا ، تذكرة (وكان قد
نسي) حين لمح مدلفا بكياته الصغير إلى تحت السرير . انتبه
له ، فإذا هو - كالليلة السابقة تماما - يجري فيدخل تحت
الدولاب ثم يعود بسرعة فيخفي كالبرق في الجحر ،
« أمس ، ربما كان يبحث عن مأوى ، فما الداعي لأن يعيد
طريق سيره الآن ؟ » ، وامتد جانب فمه الأيمن ، « ربما نسي
مكانته » . وعاد إلى الكتاب .

اعتاد بعد هذا أن يرى الفأر كل ليلة . وأثار تكرار تلك
العملية فضوله ، فكان يقطع قرامته حين يلحم الفأر يدخل ،
ويتربح غروجه ودخوله ليتم جولته اللثة السريعة التي تنتهي
باختفائه إلى الجحر : « ألا يغير عاداته هذه ؟ »

ووجد نفسه يهتم به ، لا يعود من الخارج فيفتح باب
حجرته حتى يمر في رأسه : « في السابعة تقريبا ، سيأتى » ،
فتمتد فشاته باستماعة أخذت - يتكرارها يوما بعد يوم - تتسع
حتى تحولت يوما إلى ضحكة عالية .

كان يحدث أحيانا أن يلتفت رأسه إلى اليمين دون فكرة ،
ثم ، ينتبه إلى أنه كان يتربح دخول الفأر الحجره أو غروجه
من جحره بعد أن يدخله (وقلبا كان يخرج) فيتسم .
وما كان - من قبل - يرفع عينه عن الكتاب .

ألف عيته وإحساسه بوجوده معه في الحجره لدرجة أنه
ارتاح لذلك ، بل وصار يعلق أن شد الفأر ليلة من عادات فلم
يأت يظل ساهرا إلى بعد منتصف الليل بكثير ، فإن لم يأت بعد
كل هذا الوقت ، فقلبه النوم ، لأم نفسه بعد ذلك على نومه
أو على تقصيره إن غيبل إليه أن الفأر لابد قد دخل عليه وهو
يقرأ دون أن ينتبه له .

وكان مجرد التفكير في أن الفأر لا يعنى بالنظر إليه وهو يجري
أمامه ، وفي حجرته هو - هو الذي كثيرا ما كان يمدق فيه
ليجذب إليه عينيه ولكن بلا فائدة - كفيلا أن يضايقه إلى حد
الغضب .

خطر له يوما أن يطعمه . « كيف ؟ » .

قام . أخرج من الدولاب قطعة خبز جاف ، كسرها قطعا
صغيرة كل منها أكبر من أن تدخل الجحر ووضعها أمام
الشق ، ثم صعد إلى السرير وعاد إلى اضطجاعته وانتظر .
طال انتظاره حتى مل ، « ملعون أبوه » ، وعاد يقرأ . لكنه
سرهان ما لفت رأسه نحو الشق ثانيا ، ولم يكن الفأر قد خرج
تضايق فترة ، لكن « ربما خائف منى » ، وهذا أراحه قليلا
بحيث قام على ركبته ومد يمه أطفاً النور ثم استلقى متظاهرا
بالنوم رغم أن عينه - وهو قائم على جنبه الأيمن - كانتا
مصوبتين على الشق . وعزم على الصبر في متاد .

فات ما يقرب من نصف ساعة إلى إطفائه النور ، ثم سمع
خشخشة دقق النظر ، فلم يتبين شيئا في الظلام .

الشق حين يقطع عن القرض بين لحظة وأخرى . تركه يأكل ثم بدأ يحرك رأسه عن الكتاب في توفد إلى اليسار ، ثم عينه — فقط — إلى يمينه في إحمال ، ماراً عليه مروءاً عابراً . وهكذا كرر ذلك في الليالي التالية حتى جاء وقت لم يعد فيه بحاجة لا لتظاره بعد عودته من الخارج .

عاد عصر يوم ، فوجد « هو » الذي ينتظره مطلاً يرأسه من الشق ، كما كُتِبَ بعد ذلك من جلسته المختلة .

وبتكراره وضع الخبز أو الفطير وأحياناً بقايا طعام أمام الشق وإبعادها عنه تدريجياً ، أنس القار له . كان يقف أمامه يأكل ما يلقى إليه ، فإن نظر إليه أسبل القار عينيه ، فيظل هو يتأمله .

كانت تبدو له جيلتين عيناه السوداوان ، وكان جسمه الصغير وأذنيه الكبيرتين الرقيقتين وذيله اللذيل واستسلامه المضطرب تأثراً غامضاً فيه . وزاد قلق « الفكرة » في مؤخرة عقله كأنها تتوَلَّبُ للانطلاق .

وفي يوم ، بعد أن رجع ، لم يكذب بخلع الكاكولة حتى لمح رأسه يبرز من الشق . فتح اللولاب . وأخرج فطيرة قسمها نصفين ، وضع نصفها في فمه وألقى إليه بالنصف الآخر بجانب الشق وتشاغل به بخلع بقية ملاسبه . وقبل أن يلبس جلباب البيت — وكانت ساقاه عاريتين — مدَّ بصره إليه فالتفت عيونهما تراخت عينا القار في خجل ، فاندفعت فوراً إلى مقدمة عقله تلك « الفكرة » ونظفت وحدها في رأسه بصوت واضح مرتعش : « إنه أثنى » ، وأندلع معها إلى قلبه شعور مركَّب ، لكنه مريب وبلا حمود .

صارت تلهذه رؤية حركاتها السريعة ولقائها الدقيقة وإسبال عينيها أمام عينيه . وتقمصه ، وقتاً ، خاطراً جرى : « ماذا لو . . . » ، لم يكمل نقض عنه اللعاف وخلق فيها بقوة حتى نظرت إليه لكنها أرغت عينيها بسرعة حين رأت « ذلك » وتظاهرت بالأكل . انفجرت شفاه متمسكتين : « أهذا حرام ؟ » ولم يجِبْ ، وإنما ضحك — فظهرت أسنانه — ولكن بلا صوت ، ثم رُمَتْ شفاهه ببطء .

أنفق بقية ليلته يحاول أن يركز تفكيره في القرامنة ، في انبساط راح يشحب في غيوم .

في الليلة التالية ، لم يلق لها أى أكل . كانت تخرج من الشق ، تجرى أمامه ويجول في الحجرة ثم تعود إلى البحر تبقى فيه فترة ، وتخرج ثانية فتدور في الحجرة تدخل تحت السرير ثم تجرى إلى تحت اللولاب ، وتخرج فتلف أو تلف أمامه وهو ينظر إليها مرات راضياً بقلقلها ولا يعطيها شيئاً .

عاد في اليوم التالي فلم يجدها . لبث ينتظرها ، وقلق هو من طول غيابها . « لا يد أنها غضبت مني » . وقرر — مع أنه قد

تَوَى ألا يطعمها في هذه الليلة أيضاً — أن يلقى لها فطيرة كاملة .

لم تعد « لعلها » وجدت فأراً يؤنسها في مكان آخر ! ، وضغط على جبينه فمه ، ولكن « لا ، لا ، ستأتى حتماً » .

وذهب الليل ولم تأت . ضغط على أسنانه فبرز شقاه وهو يهم على ركبتيه ، « لن أذهبها الأكل بعد الآن لا تعود ، يا ذن لا ، وأطفا النور .

في صباح اليوم التالي ، تلقى في مهبه خطاباً أرسله إليه أبوه . قرأه وقتئذ مرة واحدة سريعة . لكنه — بعد عودته إلى حجرته عصرًا — لم يكذب بضغط على السرير ، حتى عاد يقرأه ثانية (ولم يتم لغيابها ، هذا ما كان يتوقعه) ، وهو يلتهم كلماته كان يغمره شعور متدفق مسدود رحيب . هامت أفكاره . . . راحت إلى أمه . . أيامه طفلاً بين إخوته الصغار . . كانوا . . كانت تحو عليه ، تقبله ، تحضنه ، تحرم نفسها أى شيء لتعطيها ما يريد . . ومنذ . . منذ وقت طويل ، كان في الرابعة ، ومع هذا ، يذكر الآن يوم كانت . . (وتدخلت صور أخرى في رأسه) ، ولكن . . لكنه كبير ، وصار يجول — حين يسافر إلى البلد — أن يقبلها ، وتستحي هي أن تقبضه ، يتقابلان كأنها كانتا منذ ساعة معاً . لكنها كانت تقدم له كل ما لديها ، وتصنع له الفطير باللبن وتذبح الفراخ . . كم كان يتألم كلما زاد ترحيبها — لأهم في حاجة غلة الأشياء — وهو لا يتكلم حتى لا يؤذيها . . دعت له — في مناسبة مرة : « ربنا يالهي يسمك ويرزقك بيت الحلال » ، وتذكر — معها — قولها لأخته الصغرى في وقت آخر : « ربنا يابتي يرزقك بابن الحلال الذي يسمك » ، فاستسم للمقارنة ، في سرخية سمحة . وقرأ : « أملك مشتاقاً إليك جداً ، لكها توصيك بنفسك ويدرؤسك ويؤوضها عن رؤيتك أن تعلم أنك سعيد » . وتذكر قولها له مرة : « أثنى يالهي أن أمش وأراك أحسن خلقه » ، وزاد تركيب الحزن الساكن الغائم الذي بدأ يكسو من أول النهار . وتلمكت رغبة مهووسة في أن يرى أمه ، أهله ، إخوته ، أمه بالذات ، ولو مجرد أن يراها الآن ، ولو لحظة إرباب احتشد ، ليستة إنفعالات جائشة سريعة . حاج الألف في صدره ، فاندفع في عينيها ، لكنه لم يظفر منها ، وإنما — كعادته في مثل هذه الحال — قطع من صدره إلى فمه ضحكة خفيفة مضمضة متقطعة .

طوى الخطاب ، وتناول ديوان « ابن الفارض » ، وبدأ يقرأ . كان الحزن يعصر قلبه ، وأفكاره تسرح إلى بعيد . والتفت ، فلم يرَ الفأرة ، وشعر بحنين قوى إليها . وكاد ينبعث من رأسه دماء إلى الله إن يعيدها إليه ، لكنه ، هو ، لم يُرد . فتحوّل الدماء في صدره إلى مجرد أسل مشحون بالسخط .

سيطر على نفسه ، وحاول أن يقرأ . كان بعيد البيت مرتين وثلاثاً ، فترسم الكلمات في رأسه بلا معنى ، وسرعان ما تحيى ، والمشاعر تحمله إلى .. إلخ ؟ لم يكن يسرى . ويقول به الوقت حتى يتنبه ، فيعيد فكره إلى الكتاب .

وبفته ، أحس بها . التفت ، فإذا هي تنفذ في الحجر دون التواء . فضمم ، وعينه تشعلان : « لن أعطيها شيئاً . لكنها ما لبثت إلا قليلاً حتى أخلت ، فالتفت بعينه حينها المسترحان . ارتاح بالنشأة وكان شعورا متجمداً في قلبه يُسأل . وعادت لدخلت في الشق . بعد قليل ، مرة أخرى خرجت ، فوقفت قدامة . حول رأسه بصلاصة مؤكدة إلى الكتاب .

استطاع أن يفهم قليلاً ، في فترات . ورآها يطرף عيته اليمنى تجري حائرة : « أبقي هكذا » ، ويسم بسمه . . .

انصرف الليل ، فقام وأطفأ النور . استلقى فترة طويلة ، ثم تقص عنه اللحاف ، وقام . أخرج لقمة خبز جافة ، ووضعها أمام الشق ، وعاد لينام مسمما بعد قليل ترقص ، فمدّ جانبي لعمه وضغطها فوراً ، وراح في النوم بعد انتهائه الصوت .

عادت الصلة بعد ذلك بينهما : يلتقي إليها بالاكل ، ويجدها في انتظاره حين يعود ، لكن نفسه لم تصب لها تماماً .

حتى جاء يوم كان حالدا فيه إلى البيت ، فتسلق على عقله وهو يسير : « لو وجدت فأرا يمشيها في مكان آخر . . . » لم يسمح للحيلة أن تتم فقطعها بيسمة وبيمناه التي ارتفعت وهي هبّز كان يشمله شعور أصفر يصيح ووجه بهمرارة كثيفة مشوبة بقلق مبهم ، فتمتم وهو يسرع الخطأ : « اللهم اجعله خيراً ، اللهم اجعله خيراً » ، فانفجر لعمه - بلا وعي - عن ابتسامة باهتة أحسها في إثرها ، قابض ثانياً في سفرية غائمة . ومضى في طريقه بينما ظلّ شعوره باليقا . تراجعت في رأسه - بلا جليلة - نحواً وأشيء وحدت متناثرة ، وهو يقطع شارع الخليل بخطوات حادة ومهزّعة ، حتى إذا وصل الحارة تقبل الرأس ، وحاول أن يتذكر ليم كان يفكر ، لم يذكر شيئاً .

دخل البيت . فتح باب حجرته وأهلقه ورائه وهو يلتفت إلى المشجب ، فإذا الكاكولة المعلقة تأكلها الفأرة .

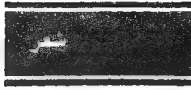
وقف مشدوها لحظة التفت فيها عيونها . كان يتراقص في حينها تعبير غيبت استشره ، فانقض على الأرض ، خطف القيقاب واتدفع نحو المشجب بخطوة واحدة ورائها يده لكنها سبقته فانزلت على الحائط ، في لحة ، من خلف شبك السرير . استدأر فوراً ليحفظها بالقيقاب قبل أن تدخل الشق ، لكنها هربت فضلت من تحت الباب إلى الخارج . وقف برهة وعيناه على ركن الباب حيث ضاع ذيلها ، ثم ألقى القيقاب على الأرض .

تراجع فجلس على حافة السرير . توقّف تفكيره قليلاً ، حتى هف في عقله : « ما كل هذا الغلطان ؟ » . وسخن الدم في عروقه ، وعلى رأسه تنزل أصوات كطماق عميقة : « كان في عينيها معنى ليم . كانت تسخر مني إدمن ، هه ؟ . . . تسخر مني ! أنا ! ماذا ؟ وتأكل الكاكولة ! . . . ولكن ! . . . ذلك المعنى في عينيها ، الذنبتين ! . . . وحاولت فكرة قاسية أن تتصحم عله ، فأراد أن يردّها ، فهبّ واقصاً وهو يسوق بصوت مغلول وطوي : « سأسند الشق . . . » . وجعز على ألسنته مؤكداً ، ورأسه يؤله ، ولما تأخّر غداً ، لن نجد ما نرى . سوف تجوع . السائلة ! » ، ومدّ جانب فمه الأيمن . أحس الفكرة تهجم في غبه بقوة هذه المرة ، فأعاد يصدها : « وهي » . سوف تجوع . وهنا ، هنا ! ، هزمت الفكرة . احتلقت عقله ، وانذفت تضرب جوانبه ، فأرضت نفسها بأصوات تابعة لها ، صاخبة : « ليست أنثى هي ! ليست أنثى ! اعترف ! اعترف بهذا ! ذكر ! فأر ، فأر ذئب قدر ! » .

قعد ثانية على السرير . حاول أن يتسهم ، لكنه شعر بامتعاض من نفسه . وناء بالصداح رأسه فأمسكه براحتيه ، واتكأ برقبته على فخذيه . « إذن ، كان يهزأ بي هذه المرة الطويلة ، المجرم ! » ، وغل في كيانه الدم ، وتلك النظرة ! . « والتعب في غيخته ذلك الانتماء السافر الجريء الدنء الذي لمح - منذ قليل - في عيني الفأر ، فجز على ألسنته ، وقام ففتح الباب . ذهب إلى دورة المياه ، وكانت بجوار بابها قطعة طوب ، تناولها كسرها بحمّة . أخذ قطعة كبيرة من هذه القطعة وحاد بها إلى حجرته دكّها في الشق فسدّه ، وقفل عليه الباب .

خلع ملابسه ، ولحصى الكاكولة المعلقة فلم يجد ما أكل منها إلا جزءاً صغيراً من حول ثنية الكم المقلوب . مدّ جانبي فعمه ثم ضمها - مع كتيه - بسرعة ، « سأخيط القطع ، ولن يبين » . لبس جلبابه وطأته ، واضطجع على السرير .

أمسك ديوان « ابن القارض » . حاول أن يقرأ ، لكن رأسه كان يؤله بقسوة ، فطُي الكتاب وطُرح به إلى سطح الدولاب ، وغاص تحت اللحاف لينام . لكنه أحس بعروق رقبته تبتض بصوت في أذنيه . لم يكذب يقول في عقله صوت كبير : « لعله كان أنثى . . . » ، حتى ارتفعت عليه أصوات أخرى . قلب دماغه على المخدّة ، وضم فذراع تحتها ، « لا بد أن مجنون » . وتقلّصت عضلات جانيه لعمه . أراد أن يطرده الأفكار والصور والأصوات كلها من ذهنه لينام ، فقلب رأسه على غنّه الأيمن ، « مخلوق حقير ! » ، وقلب وجهه ثانية على المخدّة ، « حقير ! » ، لكنه أضاف في حقيق مرّ - نالاً أنفاسه الساخنة - وهو يتقلب من جديد على قفاه ويجوس بعينه في فضاء الحجرة : « ولم ! ! المخلوقات كلها حقيرة ! » ◆



نورثت مني

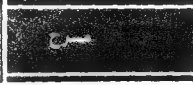
صبري أبو علم



ما بين الطلقة والطلقة
أنتفس أو أخرج نفساً
أتولد في الزمن القادم عملاقاً
أو طفلاً أخرس
أنا رجح مكتوف الأيدي
أصاعد أو أمبط ما بين الطلقة والطلقة .

ما بين الطلقة والطلقة
أسمع صوتاً من حولي
ينصحني أن أرمح ،
أن أصعد ،
أن أغدو قمرأ ،
أو أوقفها
أعلو صهوتها
أجمعها
أهمزها

ونشق غلالات الريح
نتحول ، نساقط مطراً



١٩٠٦ . وبعد أن درس في المدارس العامة التحق بكلية تربيته ، حيث أظهر تفوقاً ملحوظاً في السداسة ، وفي الألفاظ الرياضية . ولما كان تربيته الأولى في التخرج ، في اللغات الأوروبية الحديثة ، فقد أوفد عام ٢٨ كمحاضر زائر إلى إحدى مدارس باريس . وكانت باريس - وكذلك - مركز أوروبا الثقافي الذي كان يعج بالآفكار الجديدة في الأدب والفن ، والتي يمكن أن تندرج تحت مصطلح الحداثة . وهذا المصطلح العام ، يشمل العديد من التجارب المختلفة الملحوظة ، التي ظهرت في الفترة بين بداية عشرينيات هذا القرن ، وثلاثينياته الأولى .

وفي عام ١٩٣٠ ، عاد بيكيت إلى أيرلندا ليعمل محاضراً في قسم اللغة الفرنسية في كلية تربيته . ومع أن مستقبله زاهراً كان ينتظره في الجامعة ، إلا أنه استقال من منصبه فجأة في بداية عام ١٩٣١ ، كي ينخرط للكتابة . وكان - حتى ذلك الحين - يعتبر نفسه شاعراً ، مع أنه كان يمارس أجناساً أدبية مختلفة .

أما أول مسرحية كتبها ، فقد شاركه في كتابتها أحد زملائه بالجامعة . وكان عنوانها « لي كد » وهي عبارة عن معارضة ساخرة لمسرحية الشاعر الفرنسي الكلاسي كورن ، والمعروفة بـ « السيد - ١٦٣٦ » .

ثم تتابعت مؤلفات صمويل بيكيت . ورغم قلتها النسبية ، فإنها تتراوح بين الدراسة ، والشعر ، والقصة القصيرة ، والرواية ، والمسرحية ، والتمثيلية الإذاعية . . . الخ . أما دراماته التي تبلغ حوالي خمسة وعشرين عملاً ، فهي الأخرى تتراوح طولاً بين الثلاثة فصول ، والصفحة الواحدة .

ولقد ظل بيكيت لأكثر من عقدين ، يكتب مسرحياته في اللغة الإنجليزية كلغة أولى ، إلا أن بعض مسرحياته القصيرة التي ظهرت في الستينيات ، فقد كتبها في اللغة الفرنسية أولاً .

والشهرة « في انتظار جودو » - التي كانت سبباً في مجده الأدبي - كتبها أصلاً في الفرنسية ، ثم ترجمها إلى الإنجليزية . ولكن بالرغم من هذا كله ، فإن أعماله الدرامية الأساسية وضعت في الانجليزية . لغته الأم .

ومن بين مسرحياته القصيرة العديدة نقدم هذه النماذج :

من أغرب غرائب مسرح اللامعقول :

ثلاث مسرحيات عبثية

للكاتب المسرحي الفرنسي

صمويل بيكيت

تقديم وترجمة :

دكتور إبراهيم حمادة

عندما أخرجت مسرحية « في انتظار جودو » لأول مرة ، في باريس سنة ١٩٥٣ ، كان عمر مؤلفها صمويل بيكيت يقرب من عامه السابع والأربعين . وكان يومذاك ، لا يكاد يكون معروفاً - ككاتب - إلا في أوساط الطليعيين ، مع أنه كان يوالى نشر مؤلفاته طوال خمس وعشرين سنة ، قبل تاريخ عرض مسرحيته العبثية تلك . وبعد عرض المسرحية في باريس ، ترجمت إلى عدد كبير من اللغات ، وأخرجت في كثير من مسارح العالم ، وحقت نجاحاً كبيراً ، وأصبحت منذ ذاك الحين ، تمثل حجر الزاوية في حركة اللامعقول . ولم يكدهم على ذلك ستة عشر عاماً ، حتى كان بيكيت أحد الكتاب الأحياء ، الأعظم شهرة في العالم ، بل وأحد الفائزين بجائزة نوبل للأدب ، وكان ذلك عام ١٩٦٩ . هذا ، بالرغم من أن مؤلفاته كانت لا تزال قليلة من الناحية العددية ، وكانت تزداد غموضاً مع توالي الأيام .

ولد صمويل بيكيت لأسرة من الطبقة المتوسطة المتوسرة في دبلن بإيرلندا عام



يسقط - ينهض في الحال - ينفض الغبار عن نفسه - يلتفت جانباً - يأخذ في التفكير .

يصدر صغير من جهة الكالوس الأيسر .
يتأمل - يتجه ناحية الكالوس الأيسر - يتردد - يفكر فيه أكثر - يتوقف - يتجه جانباً - يأخذ في التفكير .

تنزل شجرة صغيرة من سماء خشبة المسرح ، وتستقر فوقها . للشجرة فرع واحد ينهم يرتفع عن الأرضية بمقدار ثلاث ياردات ، وفي أعلاه فؤادة هزيلة من السعف ، تلقى بدائرة من الظل تحت أقدام الفصن .

يواصل الرجل تأملاته .
يصدر صغير من أعلى .
يلتفت - يرى الشجرة - يفكر ملياً - يتجه إليها - يجلس في ظلها - ويتطلع في يديه .

يتدلى مقص ترزي من سماء الخشبة المسرحية - يستقر أمام الشجرة على بعد باردة من الأرضية
يواصل الرجل التطلع في يديه
يصدر صغير من أعلى

ينظر إلى أعلى - يرى المقص - يسك به ويبدأ في تقليم أظافره .
تتعلق فروع السف على بعضها كما تتغلق المظلة الصغيرة - ينفض الظل .

يلقى الرجل بالمقص من يده - يفكر ملياً .
يتزل دורך من سماء خشبة المسرح مربوط به بطاقة كبيرة كتب عليها كلمة « ماء »
- يستقر الدורך على بعد ثلاث ياردات تقريباً من الأرضية .

فصل مسرحي بلا كلمات (١)

كتب صمويل بيكيت تمثيليتين إيمائيتين . أولاهما ، هذه التمثيلية التي وضعها عام ١٩٥٦ في اللغة الفرنسية ، ثم ترجمها هو نفسه إلى الإنجليزية ، ونشرت في نيويورك عام ١٩٥٨ .

وتقدم هذه التمثيلية الصامتة ، رجلاً مغلوباً على أمره ، يتذف به وجداً إلى الصحراء . كما لو أن هناك قوة غامضة تجبره على ذلك . ثم تمذه هذه القوة - تدريجياً - بمصادر عيش : شجرة ، ودورق ماء . ثم بأدوات أخرى غريبة : كمقص ، ومكعبات ، وحبل . وبعض هذه العناصر يستجيب للهوى المشوائي ، وبعضها الآخر يستعصى عليه . ولكنه - بشكل عام - غير سعيد بوجوده . وكلما حاول العودة إلى المكان الذي جاء منه ، استحال عليه ذلك . أثراه يؤذ أن يعود إلى رحم أمه ، ثم إلى المجهول الذي جاء منه ؟

وبعد أن يشعر هذا الإنسان الوحيد المحير ، بضحية أمله المختومة ، يرفض أن ينهض من رلدته على الأرض . ولا يبالى بالمناورات الجديدة ، التي صاود المجهول مغالته بها . . . ويكتفي بتأمل يديه . . . تأمل لا شيء . . .

إن هذه التمثيلية تكاد تكون صدى لأسطورة تتناولوس اليونانية . فقد عوقب تتناولوس على خطيئته ، بأن وضعت الألهة عطشان جوعان في بركة ماء ، وجعلت ثمار الفاكهة الشهية تتدلى فوقه . وكلما حاول أن يشرب من ماء البركة خاص الماء ، واشتد ظمأه . وكلما حاول أن يقطع ثمرة من الفاكهة ، راحت الريح تطوح بغصون الثمار بعيداً عنه ، ليشتد جوعه .

وهذا هو عذاب الإنسان ، فلا هو قادر على العودة إلى المجهول ، ولا هو قادر على استجلاب الراحة .

مكان صحراوي - ضوء شديد الإبهار .

من الكالوس الأيمن يتذف رجل إلى الورا يظهره فوق خشبة المسرح . يسقط - ينهض في الحال - ينفض الغبار عن نفسه . يلتفت جانباً - يأخذ في التفكير .

يصدر صغير من جهة الكالوس الأيمن .

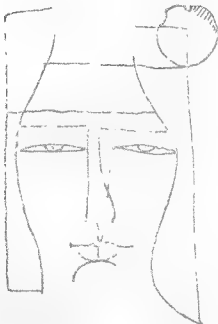
يفكر الرجل - يخرج من اليمين .

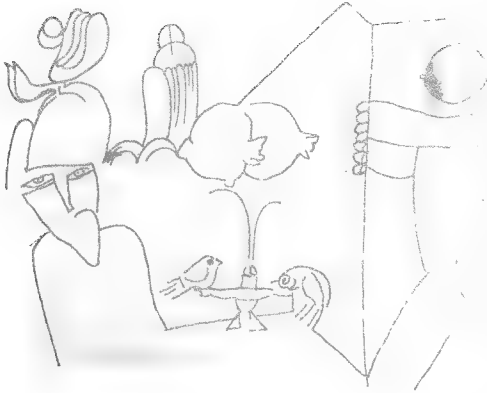
يتذف في الحال مرة أخرى إلى الورا فوق خشبة المسرح - يسقط - ينهض في الحال - ينفض الغبار عن نفسه - يلتفت جانباً - يأخذ في التفكير .

يصدر صغير من جهة الكالوس الأيسر .

يفكر - يخرج من الشمال .

يتذف في الحال مرة أخرى إلى الورا فوق خشبة المسرح .





الدورق - يتخلى عن محاولته - ينزل - يأخذ المكعب الثانى ويحمله مرة أخرى إلى مكانه - يتردد - يفكر أكثر فيه - يضعه على الأرضية - يتجه إلى المكعب الكبير - يأخذه - يحمله ويضعه فوق المكعب الأصغر - يتأكد من ثباتها - ينفق لوقتها - يتداهى المكعبان - يسقط على الأرضية - ينفض في الحال - ينفض الغبار عن نفسه - يفكر .

يتناول المكعب الأصغر - يضعه فوق المكعب الأكبر - ويتأكد من ثباتها - ينفق لوقتها ولا يكاد يصل إلى الدورق حتى يتجذب الدورق إلى أهل قليلاً بما لا يمكنه من الوصول إلى إلهه .

ينزل - يفكر - يحمل كلاً من المكعبين إلى مكانه واحداً وراء الآخر - يلتفت جانباً - يفكر .

ينزل مكعب ثالث أصغر من سواه خشبة المسرح .

يوصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أهل .

يلتفت - يرى المكعب الثالث - ينظر إليه - يفكر - يلتفت جانباً - يفكر .

يتجذب المكعب الثالث إلى أهل وينفض في سواه الخشبة .

ينزل جبل من سواه الخشبة إلى جانب الدورق - يخلع عقد لتسهيل عملية الصعود عليه .

يوصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أهل .

يستمر الرجل في التفكير .

يصدر صفير من أهل .

ينظر إلى أهل - يرى الدورق - يفكر - ينفض - يتجه نحو الدورق ويلتفت نحوه - يحاول عبثاً أن يصل إليه - يتخلى عن محاولته - يلتفت جانباً - يفكر .

ينزل مكعب ضخم من سواه خشبة المسرح - ويستقر على الأرضية .

يوصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أهل .

يلتفت - يرى المكعب - ينظر إليه - ثم إلى الدورق - يفكر - يتجه إلى المكعب - لمسك به - يحمله ويضعه على الأرضية تحت لدورق - يتأكد من ثبات المكعب - ينفق فوقه - ويحاول عبثاً أن يصل إلى الدورق - يتخلى عن محاولته - ينزل من على المكعب - يحمل المكعب ويعود به إلى مكانه - يلتفت جانباً - يفكر .

يتلقى مكعب أصغر من سواه خشبة المسرح ، ويستقر على الأرضية .

يوصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أهل .

يلتفت - يرى المكعب الثانى - ينظر إليه - وإلى الدورق - يتجه إلى المكعب الثانى - لمسك به - يحمله ويضعه تحت الدورق - يتأكد من ثباته - ينفق فوقه - يحاول عبثاً أن يصل إلى

يلتفت - يرى الحبل - يفكر - يتجه إليه - يتسلقه - ولا يكاد يصل إلى الدورق حتى يرتقى الحبل ويميده مرة أخرى إلى الأرضية .

يفكر - ينظر حوله بحثاً عن المقص - يراه - يتجه إليه ويلتقطه - يعود إلى الحبل - ويبدأ في قطعة بالمقص .

ينجذب الحبل - يتعلّق به - يتدلّى الآن من الحبل - يتجّع في قطع الحبل - يسقط على الأرضية - يطوّح بالمقص - يرمي - ينهض مرة أخرى في الحال - ينفض الغبار عن نفسه - يأخذ في التفكير .

ينجذب الحبل بسرعة ويختفي في سماء خشية المسرح - يحاول أن يصنع أنشودة بقطعة الحبل التي قطعها ، ثم يحاول أن يشق بها الدورق المتدلّى .

ينجذب الدورق بسرعة ويختفي في سماء خشية المسرح . ويلتفت جانباً - يأخذ في التفكير .

يتجه نحو الشجرة وفي يده الأنشودة - يتطلع إلى الفئسن - يلتفت وينظر إلى المكعبين - يتطلع إلى الفئسن مرة أخرى - يرمي الأنشودة ويتجه إلى المكعبين - يتناول أصغرهما - يحمله ثم يضعه تحت فئسن الشجرة - ثم يعود إلى المكعب الكبير - يرفعه ويحمله إلى الفئسن - يحاول أن يضعه فوق المكعب الأصغر - تتردد - يفكر فيه أكثر - يضعه - يرفع المكعب الأصغر ويضعه فوق الكبير - يتجنّب ثباتها - يلتفت جانباً وينحنى لكي يأخذ الأنشودة .

ينحنى الفئسن نحو الجذع . يعتدل الرجل والأنشودة في يده - يلتفت ويرى ما حدث . يرمي الأنشودة - يلتفت جانباً - يفكر . يحمل المكعبين إلى مكانها - واحداً وراء الآخر - يعود مرة أخرى إلى الأنشودة - يأخذها إلى المكعبين ويضعها في هندمة فوق المكعب الأصغر .

يلتفت جانباً - يأخذ في التفكير . يصدر صغير من الكالوس الأمين . يفكر - يخرج من اليمين . ينفلذ في الحال مرة أخرى إلى الوراء - يسقط - ينهض في الحال - ينفض الغبار عن نفسه - يلتفت جانباً - يأخذ في التفكير .

يصدر صغير من الكالوس الأيسر . لا يتحرك .

يتطلع في يده - يلتفت حوله بحثاً عن المقص - يراه - يتجه إليه ويأخذه - يبدأ في تقليم أطرافه - يتوقّف - يفكر - يمرر أصبعه على حافة المقص - يتجه إلى المكعب الأصغر ويضع المقص فوقه - يلتفت جانباً - يفتح ياقة قميصه - يمرر رقبته ويتحسسها بأصابعه .



ينجذب المكعب الأصغر إلى أعلى ويختفي في سماء خشية المسرح وعليه الأنشودة والمقص . يلتفت لكي يأخذ المقص - يرى ما حدث . يلتفت جانباً ويفكر .

يتجه إلى المكعب الكبير ويجلس فوقه . ينجذب المكعب من تحته - يسقط الرجل على الأرضية - ينجذب المكعب إلى أعلى ويختفي في سماء خشية المسرح . يبقى الرجل مطروحاً على جانبيه - وجهه تجاه صالة المتفرجين - يحقّق فيها أمامه .

يتدلّى الدورق من سماء الخشبة ويستقر على بعد ياردات قليلة من جسمه لا يتحرك الرجل . يصدر صغير من أعلى . لا يتحرك .

يقرب الدورق منه - يتدلّى ويتأرجح بالقرب من وجهه . لا يتحرك .

ينجذب الدورق إلى أعلى ويختفي في سماء الخشبة . يعود الفئسن إلى وضعه الأفقي - تنفتح فروع السعف . ويعود الظل مطروحاً . يصدر صغير من أعلى . لا يتحرك .

تنجذب الشجرة إلى أعلى ويختفي في سماء الخشبة . يتطلع في يده .

.. ستار ..

(٢)

الذهاب والمجيء

كتب صمويل بيكيت هذه المسرحية بالإنجليزية ، في بواكير عام ١٩٦٥ ، ونشرت ترجمتها الفرنسية عام ١٩٦٦ ، بينما نشرت النسخة الإنجليزية في العالم التالي . وكان أول عرض لها بالألمانية في برلين عام ١٩٦٦ .

وتتألف المسرحية كلها من مئة وإحدى وعشرين كلمة انجليزية تشكل ثلاثاً وعشرين عبارة ، لا يتدى زمن النطق بها الثلاث دقائق . أما عدد مرات الصمت فيبلغ الاثنى عشرة مرة .

وتقدم المسرحية ثلاث شخصيات نسوية . تتوق كل منهن إلى معرفة مشاعر صاحبتها تجاه الزميلة الثالثة ، وعما طرأ عليها من تغير ، دونما تورط في الشكل الذي تمارس عليه النسيمة .

ومن الملاحظ ، أن هنّ ماضٍ مشتركاً ، يتمثل في وجودهن على أرض ملعب الأنسة واد ، عندما كنّ صغيرات في المدرسة . كما أن هنّ حاضراً مشتركاً أيضاً ، يتمثل في مزاجهن الحفالي ، وفي ألهاتهن ، وتمامك أيديهن ، والمزاج العام الذي يسيطر عليهن ولا شك أن تلك المشابهة بينهن ، تؤكدها أول عبارة منطوقة في المسرحية ، وهي : « متى تقابلنا نحن الثلاثة آخر مرة ؟ » . وهذا السؤال يذكرنا بسؤال الساحرات الثلاث في مستهل مسرحية « مكبث » لويليم شكسبير . فالساحرة الأولى تسأل زميلتها : « متى نجتمع ثانية نحن الثلاثة ؟ أتى الرد ، أم البرق ، أم في المطر ؟ » .

ويبدو أن بيكيت يركز كثيراً على أزياء الشخصيات النسوية الثلاث ، وعلى أصواتهن ، وحركاتهن ، وبصفة خاصة ، على الطريقة المميزة التي بها تتماصك أيديهن .

الحقيقة ، أن لبّ المسرحية يتمثل أساساً فيما لا تقوله الشخصيات الثلاث : فهي - أي المسرحية - لا تشكل أساساً من الكلام الذي يصوغ للمسرحية التقليدية ، وإنما من لحظات الصمت . فالصمت هو الذي يقول الكثير ، إذا كان ولائد من القول .

ولقد لاحظ أحد النقاد ، أن أسماء الشخصيات - في الأصل - تقليدية قديمة ، بما يتماشى مع القبعات والمعاطف الطويلة والأسماء هنا هي الحروف الأولى من الأسماء الأصلية : فلو (فلورنس) ، في (فيوليت) ، رو (روي) .

شخصيات المسرحية :

فلو

في

رو

(وهن نسوة ثلاثة ، غير محددات السن)

(المنظر : ترى النسوة الثلاثة المذكورات جالسات على مقعد مستطيل فوق خشبة المسرح ، من اليمين إلى اليسار ، وهن منتصبات الجذع ، متطلعات إلى الأسام ، أيديهن متشابكة في أحجارهن بالتبادل ، طبقاً للبيان الموضح أدناه صمت) .

في : متى تقابلنا نحن الثلاثة آخر مرة ؟؟

رو : ذهبننا من الكلام

(صمت)

(تنهض في ، ثم تخرج من جهة اليمين إلى منطقة الظلام)

(صمت)

فلو : رو

رو : نعم

فلو : ماذا تريين في في ؟؟

رو : أرى تغيراً بسيطاً طرأ عليها ..

(تستقل فلو إلى المكان الذي خلا في المنتصف . همسن في أذن رو في رعب .. تستبدلان النظرات . تضع فلو إصبعها على شفيتها) ألم تتحقق من ذلك ؟؟

فلو : لا .. ربما يسلم ..

(تعود في ، فتلقت كل من فلو ورو إلى الخلف ، ثم يستأنف الوضع ، تجلس في على اليمين) (صمت)

فلو : ليس إلا أن تجلس معاً ، كما تعودنا في الفناء (الملعب) عند الأئسة واد .

رو : فوق جذع شجرة

(صمت)

(تخرج فلو من اليسار ، إلى منطقة الظلام)

رو : في ..

في : نعم ..

رو : كيف تجدين فلو ؟؟

في : إنها تبدو - غالباً - كما هي ..

(تستقل رو إلى المكان الذي خلا في المنتصف ثم همسن في أذن في رعب) آه .. تستبدلان النظرات .. تضع في إصبعها على شفيتها

ألم تعرف ؟؟

رو : ربما يستر .

(تعود فلو . تلقت كل من رو - و - في إلى الخلف ثم يستأنف الوضع . تجلس فلو على اليسار) .

رو : فلتماصك أيدينا .. على هذا النحو .

فلو	: ونعلم به... الحب .	رو	فى
	(صمت)	رو	(٥)
	(نخرج رو من اليمين إلى منطقة الظلام)	فلو	فى
	(صمت)	فلو	(٦)
فى	: فلو .	فلو	فى
فلو	: نعم .	فلو	فى
فى	: كيف تبدو رو فى نظرك؟؟	فلو	(٧)
فلو	: لا يرى المرء فى الضوء إلا رؤية ضعيفة .	فلو	فى
	(تنقل فى إلى المكان الذى فى المنتصف . ثم		تمسك الأيدى هكذا :
	يمس فى أذن فلو فى رعب) أه . . (تبادلان		
	النظرات . . تضع فى إصبعها على شفتيها) ألم		
	تعرف؟؟		
فى	: لا . . وهذا من فضل الله .		
	(تعود رو . تلقت كل من فى - و - فلو إلى		
	الحلف . ثم يستأنف الوضع . تجلس رو إلى		
	اليمين) .		
	(صمت)		
فى	: هل يمكن ألا نتحدث عن الأيام الخوالى ؟		
	(صمت)		
	وعيًا جاء بعدما ؟		
	(صمت)		
	ألا تلمسك أيدينا طبقاً للطريقة القديمة ؟؟		
	(بعد لحظة ، تلمسك أيديها على الوجه الخالى		
	يد فى اليمنى بيد وواليمنى ، يد فى اليسرى بيد		
	فلو اليسرى ، يد فلو اليمنى بيد رو اليسرى ،		
	ذراع فى يمتد فوق ذراع رو اليسرى وذراع فلو		
	اليمنى . الأيدى الست المتشابكة مثل مثل		
	مستقرة الآن فوق الأحجار الثلاثة) .		
	(صمت)		
فلو	: أستطيع أن أحس بغواتم اليد .		
	ستسار		
ملاحظات المؤلف :			
١ - تتابع الأوضاع فوق الخشبة هكذا :			
	(١)		
رو	فى	فلو	
	(٢)		
رو	فلو	فلو	
رو	فلو		
	(٣)		
رو	فلو	فى	
	(٤)		
رو	فى	فى	

هذه (المسرحية ٢٢) الأعجوبة ، تدلل على أن التجريب العيشي في المسرح قد وصل أقصى مداه .. كتبها صمويل بيكيت في اللغة الانجليزية عام ١٩٦٩ ، كى تكون جزءاً من العرض الثلاثي الشهير « أو .. كالكاكا ١١ » الذى كان يقدمه كينيث تينان . وقد نشر

« النص الغريب في لندن عام ١٩٧٠ ، وإخرج لأول مرة نيويورك في يونيو / حزيران سنة ١٩٦٩ ، ثم في إنجلترا على خشبة إحدى التواقي المسرحية في جلاسجو في أكتوبر (تشرين الأول) نفس العام .

و « نفس » - كما هو واضح - ليست عملاً مسرحياً بالمعنى المألوف . فهي بلا شخصيات مسرحية ، ولا حوار مسموع ، ولا يستغرق (عرضها) أكثر من خمس وثلاثين ثانية ، أى أطول من نصف دقيقة بقليل . ثم ينصرف بعدها الجمهور من المسرح ، وفي أحاسيسه وأفكاره شيء ما .

ومنه هذا ، فإن عرضها يتطلب خشبة مسرحية ، ومهمات مسرحية بسيطة ، ومسجلًا ، ومؤثرات صوتية وضوئية ، ومخرجًا ، وجمهورًا بالطبع . تمامًا ، كما تتطلب ذلك مسرحية طويلة لوليم شكسبير - مثلاً - أو جورج برناردشو .

وإذا كانت (المسرحية) بلا عمل ، وبلا عبارة أو حركة ، فإن التأثير ينتج من لحظة خاطفة انفعالية ، يصوغها منظر بسيط جدا ، وصوت ، وضوء .

نص المسرحية

ترفع الستارة

١ - يسقط ضوء شاحب فوق خشبة المسرح ، ويختلط بزيادة ونغائيات مختلفة . يستمر الضوء حوالى خمس ثوان .

٢ - مسرحية ضعيفة قصيرة ، يعقبها - في الحال - شهييق ، مصحوب بارتفاع يظى في درجة الضوء . ويصلان معاً إلى درجة عالية ، ويستمران حوالى عشر ثوان . ثم يسود السكون حوالى خمس ثوان .

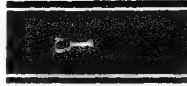
٣ - شهييق مصحوب بانخفاض في درجة الضوء ، ويصلان معاً إلى الحد الأدنى (الضوء كما هو في الحالة رقم ١) ويستمران حوالى عشر ثوان ، وتعقب ذلك في الحال الصرخة التى سبقت يستمر الصمت حوالى خمس ثوان .

تنزل الستارة

ملاحظات

- الزبالة : لا عنصر من عناصرها في وضع رأسى ، أى كلها مبعثرة ومفروشة على الأرضية .
- الصرخة : تسجيل للصرخة الأولى ، التى تصدر من طفل يولد . ومن المهم ، أن تكون الصرختان متطابقتين تماماً ، ويجب أن يتزامن الضوء في درجة ارتفاعه ، أو انخفاضه - مع الشهييق .
- الشهييق : مسجل على شريط ، ولكن في صورة مكبرة .
- الضوء : ليس ساطعاً . ولو فرضنا أن درجة الصفر تعنى الظلام ، ودرجة عشرة تعنى السطوع ، فالضوء المطلوب ينبغي أن يتراوح بين درجتى ٣ و ٦ .
- وبالعكس حين ينخفض ◆





(زيتة) والذى هو من غير شك ذو صلة بالدراما الخفية ، يرجع إلى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد ، وهو لوحه كشف عنها في ادفو سنة ١٩٢٢ من خلال الحفائر التي قام بها المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ، وعلى هذه اللوحة منقوش اهداء إلى الآلهة حور من شخص يدعى « اعجب » وكان تابعاً لممثل متجول . ويعد سرد الدعوات المذكورة يكفل بها غذاءه في الدار الآخرة نجد ممثل « الميم » الرفي هذا يذكر القاب مجده إلى « تهي » له في الدار الآخرة ، جاء من بينها = كنت ذلك الذي يتبع سيده في كل جولاته دون ضعف في الأداء . . .

ولقد كنت أرد على سيدى في كل أواره : فإذا قام بدور الآلهة كنت أقوم بدور الحاكم وإذا مات أحييت .)

ويعلق (دريوتون) قائلاً : (. . .) وإذا نحن بهذا نرانا في عالم لم تكن أفكارنا لتمتد إليه ، وإن كان يسيراً علينا تخيله إذ هو مألوف لنا في ريف البلاد جميعاً . فلقد كان المثلون المتجولون في عهد الاسرة الثانية عشرة ، يقومون في اليادين أو الدور ، كما هي الحال اليوم ، فيغنون ويرقصون ، بل ويغنون مسرحيات وفقاً لبرامج مرسومة لهم ، والقرودون حولهم أيام الأعياد أروع الأساليب ، وإن كان تخيل هذا عند قدماء المصريين قبل أن نجد هذا الدليل بين أيدينا ، إذ كنا نرى ذلك الأثر العميق الذي خلقه الاخريق في نفوسنا بدعواهم أنهم خالقو المسرح على صورته هذه التي هو عليها .)

ويتابع (دريوتون) قائلاً (. . .) وهذا النص المنقوش على لوحه ادفو نص صريح في دلالة أن عل العرض لم يكن مقصوراً على أداء مقطوعات موسيقية لحسب ، وأنه كانت ثمة تعبيرات كثيرة أساسها المحاكاة ، مما جعل البعض يعتقد أن المسرح المصري القديم لم يكن قائماً إلا على هذه المحاكاة وسما من شك في أن الغناء المصحوب بالمحاكاة أو الحركات كان يشغل في العروض المصرية القديمة المكان نفسه الذي يشغله في العروض الحديثة .)

وإذا تأملنا هذه الفقرة الطويلة (دريوتون) نجد أن هناك في مصر القديمة مسرحاً نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينية بل وعلى غط غير نمطها ، وإن هذا المسرح موغل في القدم وإن المثل الذي أشار إليه يمثل متجول وهو يوفى أيضاً ، وإن المثلين

عادل العلمي

يقول (دريوتون) (. . .) لقد أصبحنا اليوم نعلم أن ثمة لنا مسرحياً نبت في مصر القديمة ، وأنه نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينية المحجبة ، وعلى غط غير نمطها ، وإن ذلك كان منذ عصر موغل في القدم ، فإن نصاً من النصين اللذين حققهما

اختلف الباحثون حول نشأة السامر المصري ، فالبعض يعتقد أنه نشأ في ظل الاحتلال العثماني ، والبعض الآخر يعتقد أنه نشأ في ظل الاحتلال الفرنسي ، عندما دعت الحملة الفرنسية إحدى فرقها المسرحية لتقديم عروضها على جنود الحملة في القاهرة .

وكان السامر - في اعتقاد هذا البعض الآخر - صدى وترويضاً لمسرح الحملة الفرنسية .

وسوف نسوق افتراضاً جديداً في هذه الدراسة ، وقد لا نستطيع إثباته تماماً . لكننا نأمل ، إن يكون هذا الافتراض درجة من درجات الاجتهاد العلمي .

إن مصر كما قال (هيرودت) هبة النيل - وهي أيضاً هبة فلاح شعها - ولقد كانت مصر منذ أن خلقها الله بلداً زراعياً (. . .) ولقد نشأت الاضطرابات الشعبية في معظم البلاد الزراعية احتفالاً بحلول السنة الزراعية منذ أن عُرفت المجتمعات المنظمة (الأولى)

اننا نفترض ان السامر تبع من الاضطرابات الشعبية المصرية القديمة التي كانت تقام احتفالاً بحلول السنة الزراعية ، ومواسم الحصاد ، وفي المناسبات الاجتماعية المختلفة ، فشكل السامر وعناصره المختلفة - كما سوف يأتي بعد ذلك - مصريه تماماً ، فهو خال من أي عناصر أجنبية أو أوافده ، والبيئة المصرية هي التي حددت شكله ومضمونه ، أي أن السامر كشكل منسجم ومتلائم تماماً مع الواقع الزراعي لبيته المصري .

السياسية ، ومن نقد الحياة السياسية والاجتماعية في القري بصوره اساسيه ، ومن تمجيد بعض الشخصيات المحلية والعموميه والسخرية منهم .

ومن أشهر مسرحيات السامر ، حكاية رجل يثون زوجته ، ثم محاولات الزوجه لضبط زوجها ، أو حكاية رجل يريد الزواج من فتاه ، ولكن أباها يرفض لأن الزوج من اسره فقيره ، وكانت هذه الحكايات تنتهى بالصلح والزواج تميراً عن أماني الجمهور .

وكانت تقدم مسرحيات عن السلطان الفوري ، وهارون الرشيدى ، ولقد انتشرت فرق السامر ، (وزاد عدد الفرق في محافظة المنوفيه بعد مذبحة دنشواي عام ١٩٠٦م التي قام بها الاحتلال الانجليزى ضد الفلاحين المصريين في قريه دنشواي .)

وكان السامر بصور هذه الحاله ، فأبراج الحمام منصوبه ، وطلقات رصاص الانجليز تصيد الحمام ، ثم حرق الجرن وجرح الحمام ، وموت إحدى الفلاحات ثم ثوره الفلاحين وما أعقبها من مذبحة دنشواي التي عرفت في التاريخ بهذا الاسم .

وكانت مسرحيات السامر تنتهى - في حاله وجوده خلاف - بأية من القرآن الكريم ، أو بحديث نبوى شريف ، فلقد كان جمهور السامر مشارك ومتفاعل مع العرض ولم يكن جمهوراً متقليداً فقط للاحداث ، بل كان الجمهور يقطع الاحداث ويتدخل في مسارها ، كان يطالب بعقاب الخائن وزواج الفقير .. الخ ومن هنا كان اللجوء الى القرآن الكريم لحسم اى خلاف فهو كلام الله الذى لا يأتى الباطل أبداً .

وكان السامر يلجأ الى التذكور الواقى ، فعندما تقوموا حدث دنشواي اقاموا ابراج حمام حقيقيه ، وعندما مثلوا قصه فرعون وموسى حفرها ترعه صغيره في وسط السامر ، وملاها بالماء حتى يشاهد الجمهور مشهد فرق فرعون ونجاه موسى ، وكان الهدف من هذا هو تمجيد الموقف وإعلاء الجمهور بحقيقه ما يحدث .

ولقد استخدم السامر ايضا الملابس لتميز الشخصيات وقيمتها بالدور الدرامى المنوط بها ، من تلامم بينها وبين الشخصيات من عصر ومركز ومهته .. الخ كما استخدم السامر الأكسسورات من سيوف وخناجر وعصا ومسابيح ، اما المكياج فكان يصنع



ولم ينتج كاتب هذه السطورى الحصول على معنى كلمة السامر في اللغة المصريه القديمه ، رغم معانيها المتعدده في اللغة العربيه ، منها على سبيل المثال ، (٢٥) حديث الليل) وهى تتلصق تماماً ووظيفه السامر .

السامر حفل مسرحى يقام في المناسبات الخاصه ، مثل الافراح ، والمولد وحفلات الحتان ، وإيالي الحصاد وإيالي السمر في الصيف .

والسامر عبارة عن فرقه تضم مغنى ورقاصه وفرقه موسيقيه ، ثم فرقه التمثيل التي يطلق عليها اسم الشخصيات . وتلعب الفرقة الى المناسبه المحدده ، سواء كان حفل زفاف أوختان ، ويعرضون فقراتهم وتمثيلياتهم في ساحة من القرية أو في الجرن على شكل حليه أو شبه دائره ، ويوضع في منتصف الحليه عموداً يعلق عليه (كلبات) أو يحيط الحليه مشاعل ، ويظل السامر منصوباً إلى الفجر .

وكان يسبق عرض السامر ، رقص الخيل ، ورقص التحطيب ، ثم يأتي دور الشخصيه بقيادة (الرئيس) بعد أن يكونوا قد تدربوا على المسرحيه عدة مرات .

والتمثيليه تقوم من الناحيه الأساسيه على الارتجال ، فلا يكون لديهم سوى الخطوط العامه للمسرحيه ومعرفه بالمقدمه ونوع الشخصيات المعروفه مقدماً ثم يقوم بعد ذلك الممثلون بالارتجال التام لخوارهم .

والارتجال هو السمه الأساسيه لمسرح السامر ، والحكايات فيه مستمده من الحياة

المتجولين كانوا يقومون في الميادين أو في الدور ، وكانوا يفتنون ، ويرقصون ، ويمثلون مسرحيات ولقاء لبرامج مرسومه لهم ، والقاريون حولهم في الاعياد والاسمات .. الخ .

إننا نجد في تلك الفتره ، وفي ذلك التأمل ، كل خصائص وشكل السامر ، ثم تاريخه القديم ومكوناته - كما سوف يأتي بعد قليل -

يقول عمر الدسوقي (..) (٢٦) لم يبق المسرح المصري القديم على عتبه المعبد بل خرج إلى الشعب ، وكان يقوم بالتمثيل فرق متجوله ، ويدخله بعض الرقص والغناء ، ثم قفى على هذا المسرح وانحلت معمله في مصر اليونانيه والرومانيه ولا سيما بعد ظهور المسيحيه لاتصاله الوثيق بالوثنيه .)

إننا نؤيد هذه الفتره فيما يتعلق بالفرق الجسديه ، وعلى قديم التمثيل في مصر القديمه ، وعلى وجود الرقص والغناء في ذلك المسرح ، ولكننا نعتقد ان السامر أقدم من مسرح المعابد ، فالسامر لم يكن صدى لدراما إيسنيس وإوزيس ، بل إن السامر - وفقاً لاعتقادنا - كان الأقدم والأسبق في ظلال الاحضالات الشعبيه المنبجعة من حلول السنه الزراعيه . لذا يمكن أن نقول أن تاريخ السامر هو تاريخ الفلاح المصري ، (٢٧) وأن السامر هو الجنبس الأصيل للمسرح الشعبي المصري .)

نعم إن السامر هو الجنبس للمسرحى المصري ، وهو الشكل الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا خصوصاً في الريف .

من السديق ، أو الجيس وهيبا القرن
الاسود .

وكانت التمثيلية تسمى فصل ، وجمعا
لدى الفلاح (فصولات) والمقصود بالفصل
تلك التمثيليات التي ليس لها تخطيط
مكتوبه ، وانما تخطيط متواتره في خطها
العالم ثم قيامها على الارتجال .

وبعد انتهاء الفصل ، تقوم الراقصه
بعمل فقره (ثمره) من الرقص الشعبي ، او
موال يقوم ببناءه المثنى او عزف مقطوعه من
الالخان الشعبي ، وكان يقوم بدور النساء
بعض الرجال مستخدمين الشعر المستعار ،
او قيام الراقصه بهذه الادوار .

وكانت وظيفة هذه الفقرات او (الثمره)
هي اتاحة الفرصه للمخضاتيه للراحه ،
او لتغيير ملابسهم ، او اواصل ما بين حكاية
وحكاية ، بالإضافة إلى الجانب الترفيهي
لجمهور الفلاحين .

واشهر شخصيه في مسرح السامر هي
شخصية (فرفور) او (زقزوق او زرزور)
في بعض الاقاليم الاخرى ، وهو المصور
والبطل الرئيسي الذي تدور حوله الروايه ،
وكان يأتي الممثلون مساعدين له في المسرحيه
خصوصاً شخصية (حنفي) الذي كان يقوم
بالادوار النسائية .

(وفرفور .. مثقال صادق للبطل
الشعبي ، فهو حذق ، زكي ، ساخر ..
الخ) وهو مهرج وفيلسوف معا ، فهو يمثل
على الاحداث ويلقي الحكم والمواظع ،
وهو متأنس عميق للحياه ، فخلق فن
التهرجيع ، خلف طرطور (فرفور) تكمن
ماساته ، وليس التهرجيع هنا سوى حيله
دفاعيه يواجه بها الحياه .

وكانت ملابس (فرفور) المميزه هي
ملابس (البلياتشو) التي تشمل عمل
طرطوره المميز لشخصيته ، فلقد كان يمثل
دائماً بالطرطور ، وكان يلم فيه (النقوط) .

وكان يقضي بيده على (الفرقله) -
شبيهه بالكرواج لإبعاد الناس عن مكان
التمثيل ، بعد ان يهينهم بقصرقامت
(الفرقله) في الهواء .

ولقد اقتصرت السامر من مصر ،
خصوصاً بعد دخول الراديو والتلفزيون ،
وان كان يمدنه مدمور - محافظه البحيره -
فرقه سامر موجوده إلى الآن وما زالت تقدم
عروضها في المناسبات الخاصه ، وتسمى
هذه الفرقة باسم رئيسها (عبده رجب)

إلا ان الاساليب والحكايات التي يقدمونها
مسخاً مشوها لما يقدمه التلفزيون .

لقد ناضى العديد من الفنانين المسرحيين
المصريين باستخدام شكل السامر ، وقالبه
وصيغته ، ولقد قام بعضهم باستلهام
السامر في بعض مسرحياتهم .

ولقد انتشرت اشكال السامر في مسرح
الثقافه الجماهيريه ، خصوصاً وان هذا
المسرح يحكم وجوده وانتشاره في القرى ،
فرض استخدام السامر ، كدعوى لإيجاد
مسرح مصري ، ولاستدعاء تاريف السامر
الرائد في صدور الفلاحين .

ان السامر دلماً مسرحيه شعبية ، نشأت في
مجري حياه الشعب المصري منذ ان وعى
هذا الشعب وجوده ، وهو ابتداء جماعي ،
متواتر من الاجداد الى الاحفاد عن طريق
المشافه ، وليس هن التلون ، وهو يملك
خصوصيه مصريه شأن كل الظواهر
الثقافيه .

ومن خلال تأملنا للسامر ، وشكله
الخاص ، وعناصر تكوينه ، من رقص
غوازي ، ومغليب ، وموال ، وكلمات مثل
(فرقله) (وفرفور) ، وحتى في استخدام
هيبا القرن في الكرواج ، نتأكد ان السامر
قديم قدم افسران (العيش) للمصريه
القديمه .

وكل حكايات السامر الاجتماعيه
والسياسيه تؤكد شخصيته المصريه ، فلقد
تبع من البيئه المصريه ، وليس له معمار
تقليدي ، وانما ساحه او اوجرن ويتخذ من
القرية معماراً وديكوراً له .



وإذا كان العديد من فنونا الدراميه
الشعبيه وافقه علينا ، ثم اكتسبت خصائص
مصريه مثل خيال الظل والأراجوز والزمار
الخ فإن السامر مصري يحكم شهادته
الميلاد .

وإذا كان خيال الظل يعتمد على الظل
والنور في لفته ، والأراجوز على عرائسه ،
فإن السامر يعتمد على الممثل الحي هذا
العنصر الاساسي والجوهري في العمل
المسرحي والذي يميزه عن الفنون الدراميه
الاخرى .

ان السامر المصري هو بطاقتنا الشخصيه
في مجال المسرح الشعبي العالي

المراجع

The Oxford Companion
To The Theatre-Edited
By Phyllis Hartnoll-
Third Edition-1972.

(٢) ايمن دريوتون/ المسرح المصري القديم /
ترجمه د . ثروت عكاشه/ دار الكتاب
المصري للطباعة والنشر/ القاهرة
١٩٦٧ .

(٣) عمر السوقي/ المسرحية : نشاها
وتاريخها واصولها/ الطبعة الخامسة دار
الفكر العربي ١٩٧٠ .

(٤) قمارا الكساندرونا/ الف عام وعام هل
المسرح العربي/ ترجمه توفيق الموزن/ دار
القاري/ بيروت/ طبعة اولى/ ١٩٨١ .

(٥) محمد ابن بكر بن عبد القادر الرازي /
غسل الصحاح/ دار الكتاب العربي /
بيروت/ لبنان ١٩٨٢ .

(٦) السيد همد علي/ مجلة المسرح/ العدد
التاسع/ السنه الاولى مارس ١٩٨٢ /

(٧) د . يوسف ادريس/ نحو مسرح عربي /
دار الوطن العربي/ فبراير ١٩٧٤ .

(٨) امين الخولي/ مجلة المجله/ العدد مارس
١٩٦٦/ السامر/ وزارة الثقافه والارشاد
القومي .

(٩) توفيق الحكيم/ للمسرح المنوع
١٩٣٣-١٩٦٦/ مسرحية الزمزم/

للطبعة النموذجيه ١٩٥٦ .
(١٠) فوزي المتيل/ بين الفولكلور والثقافه
الشعبيه/ الهيئه المصريه العامه للكتاب
١٩٧٨ .

(١١) ناهيه رؤوف فرح/ يوسف ادريس
والمسرح المصري الحديث/ دار المعارف
المصريه ١٩٧٦ .



مسألة تذوق

للكاتب الأفريقي :

أليكس لاجوما

ترجمة : سمير عبد ربه

إمتلأ سطح الماء بالفقاعات .. أخرج الولد الصبى من جيبه بعضاً من القهوة وألقى بها فى الماء ثم راح يقلب الإناء .

كان رجلاً قصيراً ذا شعر رمادى مجمد ووجه كبير هادئ تكسوه مسحه من الصبر تعلو ملامح وجهه كما لو أنه إعتاد أن يفعل الأشياء ببطء وبعمانية وبشكل صحيح غير أن عينيه كانتا سوداوين لا تلبثان أن تستقرا على حال كزوج من الصراصر . قال ناصحاً : سوف نتركها قليلاً .

وضع يقيه القهوة جانباً وأخرج من الجيب الآخر خرقة قديمة .. لفها حول يده رافعا العلبه من فوق

- كانت الشمس متألفة باتجاه الغرب والسحب الرقيقة فوق الأفق كالبضيه المنشطره إلى نصفين يحدها اللون الأصفر المشرق .

واقفاً كان الولد الصبى يلهث بجوار الإناء الموضوع فوق النار وهو يقول : « كان ينبغي أن تغلى الآن » .

فوق قالين من الطوب وحجر ناعم كان الإناء متذبذباً وغير مستقر .. أشعلنا النار باحتراس كى نصنع بعض القهوة وها نحن ننتظر أن يغلى الماء .. كنا نراقب الماء فى الإناء باهتمام شديد كما لو أن امرأة تنتظر ميلاد طفل .

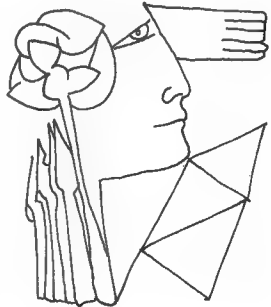
- ولد أليكس لاجوما Alex La Guma فى مدينة « كيب تاون » عام ١٩٢٥ .
- غادر جنوب أفريقيا مع عائلته سنة ١٩٦٦ وكان ممنوعاً من الدخول من قبل حكومة جنوب أفريقيا بسبب أنشطته السياسية .
- فى عام ١٩٦٢ وضمه تحت الحراسة لمدة خمسة أعوام .
- سنة ١٩٦٤ كتب « لاجوما » « الحبل المثلث » .
- سنة ١٩٦٧ كتب « الوطن الحجيرى » ، و « زهرة فى الليل » وبعض القصص الأخرى التى تتضمن هذه القصة .

النار ثم وضعها بعناية في الرمل بالقرب من قالب الطوب .

- كنا قد انتهينا لتونا من العمل في خطوط السكك الحديدية وذهبتا إلى المسكر على بعد ياردات قليلة من الجسر بعيداً عن الخراب ... كان حديد المكتب المجمع مازال واقفاً مغطى بالصداً مليئاً بخيوط المنكبوت وكان الرصيف مغطى ومكسواً بالعشب الضار .. كانت التدويرة الأسمتية ما تزال واقفة لكن شرخاً ما قد إعتراها وكأنها يافطة للترحيب إلى مدينة الأشباح .. تناول الولد الصفي علب اللبن النظيفة التي نستخدمها وقام بترتيبها .. تقدمت إلى المارضة الخشبية وانتظرت بداية طقوس صب القهوة .

- كان الولد الصفي منحنياً بيده الملفوفة فوق العلبة على وشك أن يلتقطها ليبدأ في سكب القهوة لكنه لم يقم بأي حركة .. فقط كان جالساً يراقب شيئاً ما خلفنا .

كانت الأصصان والفروع تصدر مزيجاً من أصوات الفرقة والخفيف والخشخشة من خلفي وكان الظل الطويل للرجل يترامى أمامي بوضوح .. نظرت إلى الحلف وإلى أعلى .. كان خارجاً من المزرعة يسدو



رفيعاً وقصيراً ذا وجه أبيض شاحب ولحية صفراء بلون الذهب وحول فمه وتحت عينيه وفي رقبته كان من السهل رؤية تلك الخطوط السوداء المتجمدة القذرة .

متأثراً شعره كان .. غليظاً كان غير حليق .. ينساقط شعره من الخلف فوق رقبته وحول أصدائه . كان يرتدى بدلة من الجينز القديم باهتة اللون وقذرة وكذا معطفاً من الجلد الممزق .

وقف على مرمى البصر منتظراً في تردد .. صوب نظراته نحوى ثم إنحى يصره في اتجاه الولد الصفي وما لبث أن عاودني بنظرانه ماراً بيده فوق فمه .

عندئذ قال في تردد : لقد شممت رائحة القهوة .
أوماً الولد الصفي إلى الرجل الغريب الأبيض قائلاً : إجلس سوف تتناول العشاء .

قطب الأبيض جيبته قليلاً في حيرة وإرباك وراح يلف حول المارضة الخشبية وهو يدفع الصخرة بحذائه القديم إلى أعلى .. لم يقل أي شيء ولكنه ظل يراقب ما يحدث بينما تناول الولد الصفي علبة أخرى من علب اللبن النظيفة .. رفع الإناء من فوق النار ثم سكب القهوة في العلب .

● إحزم نفسك أيها الرجل .. إنما ليست حفلة حديقة «مايور» .. ليست كذلك تماماً .

تناول الولد فتجنانه بعناية .

رشف الصفي من فتجنانه بصوت واضح قائلاً :
أيجب أن تتناول بعض الخبز الناشف ؟ لا شيء مثل قطعة من الخبز الناشف مع القهوة ..

قال الولد الأبيض : سأنديق من السجق .
- ها آه .

- سأنديق من السجق مع القهوة ؟

قطب الولد الصفي جيبته وسمعتهم يقول : آووه .
ثم راح يسأل : هل أنت ذاهب إلى مكان ما أيها الأبيض ؟

- «كيب تاون» فرمياً أحصل على وظيفة هناك ..
وظيفة في سفينة ومن هناك أذهب إلى أمريكا .

- قلت : كثير من الناس يرغبون في الوصول إلى أمريكا ! اشرب الأبيض قليلاً من القهوة ثم قال :



نعم .. لقد سمعت أن هناك وفرة من المال وفرة من الطعام .

قال الولد الصبي : أتحدث عن الطعام ؟ رأيت ذات مرة صورة في كتاب .. كانت الصورة عن الطعام هناك عبارة عن مقدار ضئيل من الدجاج المحمر سهل التفتت ليا يسمونه غلة وبعض الفطائر ومرق اللحم والبطاطس المحمرة ونوع جديد من البازلاء الخضراء .. كل شيء مصنوع بالألوان .

قلت باستهزاء : ناولي لحم الحمل المشوي . وفي محاولة لأن تأخذ المناقشة شكلاً جاداً قال الولد الأبيض :

دعني فقط أحصل على شيء كهذا .. سوف أنقض عليه حتى أنفجر .

رشف الولد الصبي بعض القهوة قائلاً : عندما كنت أصغر مما أنا عليه الآن عملت ذات مرة جرسوناً في أحد المقاهي الكبيرة .. كان يجب أن ترى ما يأكلون من طعام مفضول .

قلت : هل تذكر تلك المرة التي ذهبنا فيها للشراب واستقرت عشرة أيام ؟ .. أكلنا أكواز اللذة والفول حتى انتفخنا .

قال الولد الصبي بطريقة غريبة : أتمنى أن أجلس ذات يوم في أحد المقاهي الكبيرة وأنهم ما يفوق بطة كاملة وبطاطس محمرة وسلطة البنجر وطعام الملائكة وكعكة من المربى والفاكهة متقوعة في الخمر ثم أشعل سيجاراً في النهاية .

قال الولد الأبيض : الجحيم .. إنها لا تتمدى كونها مسألة تذوق .. إن بعض الناس يجون الدجاج والبعض الآخر يأكل رءوس الأغنام وجبات الفول .

تجهم الولد الصبي قائلاً : مسألة تذوق ؟ .. إنها مسألة نفوذ أيها الصديق .. لقد عملت ستة أشهر في هذا المقهى ولم أسمع أبداً أي شخص يطلب رءوس الأغنام أو يطلب الفول .

سأل الأبيض : هل سمعت ممن كانوا يدخلون هذه المقاهي الكبيرة ؟ .. كان أحدهم يسكب آخر ما تبقى من القهوة في كوب الفينجان ويجلس على المائدة ثم يخرج سندوتشا ويستدعي الجرسون طالباً منه كوباً

من الماء وعندما يأتي الجرسون بكوب الماء يقول : لماذا لا تعزف الفرقة الموسيقية ؟

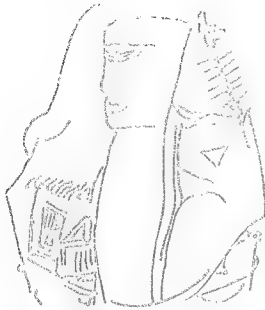
- ضحكنا بينما وبين أنفاسنا ضحكات خافتة وغصة بسيطة أصابت الولد الصبي .. قال وهو يسعل ويحتم : إن «جون» آخر يدخل المقهى ويطلب السجق والمصيدة وعندما يأتي له الجرسون بما طلب يلقي بنظرة ويقول : عزيزي أيها الرجل .. لقد أحضرت لي طبقاً مكسوراً .

فيقول الجرسون : أوه .. الجحيم .. إنه ليس مكسوراً .. إنه السجق .

ضحكنا كثيراً وتطلع الولد الصبي إلى السماء في اتجاه الغرب .. كانت الشمس على وشك الغروب والسحب معلقة كاخترقة البالية الملطخة بالدم عبر الأفق .

كان النسيم يحرك الأغصان وهناك ليا وراء خط السكك الحديدية كان أحد الطلاب ينبح بصوت عال .

قال الولد الصبي : توجد عربات بضائع فارغة تذهب من هنا إلى ما حولنا .. حوالى سبع .. سوف



نساعد الأبيض فربما كان باستطاعته أن يذهب إلى
«كيب تاون» .. اعتقد أنه ما يزال يوجد الوقت لمزيد
من قطع الخنزير والبصل .

كشر بوجه ناحية الأبيض : وسوف نحصل على
الحلوى لأننا ستمشى تحت الخط قليلاً .. يوجد
منحنى هو أفضل مكان يمكن من خلاله القفز إلى
القطار .. سنجعلك تشاهده .

لوح ناحيتي بافتان قائلاً : جون .. عليك
بالإهتمام بالبط .. أفرغت ما تبقى من القهوة داخل
علبة الفناجين .. كانت النار قد خمدت وصارت
كومة من النمار .. بحث الأبيض في جيب معطفه
الجلدى فوجد حزمة مجمدة من السجائر .. كانت
ثلاث سجائر فقط .. قدمهم لنا .. أخذ كل منا
واحدة ورفع الولد الصبى الفصن من النار وأشعلنا
سجائرتنا .

قال وهو يتفحص طرف السجارة المتأجج :
سيجار طيب جدا .

- عندما انتهت القهوة والسجائر كانت الشمس
قد أوشكت على الغروب .. غطت الأرض ظلال
سوداء واصطبغت بلون أرجواني .. كانت ظلال
الأغصان تشبه التين .

- سرنا عبر الجسر في المساء .. بالقرب من
الجانب الملىء بالحرايب كنا نسير وكان هيكل المحطة
مثل الضريح الذى انتهكت قدسيته .
.. هناك على البعد سمعنا صفارة القطار .

قال الولد الصبى للأبيض : ها هو المكان المناسب
للقفز .. عندما يأخذ القطار دورته فإن السائق لا
يراك ولا حتى حارس العربى .. يجب أن تقفز عندما
تكون العربى بعيداً عن الأنظار .. سوف تصعد التل
بطيء وعندئذ ستكون فرصتك عظيمة .. فقط إنتظر
حتى أقول لك متى ... يا للحميم .. إن ذلك
الصوت يشبه صوت الشراب حين تسكبه في إناء ..
قال الأبيض : أشكركم من أجل العشاء
يا أولاد .

قلت : تعال مرة ثانية .. في أى وقت .. سوف
نرى إمكانية الحصول على ملابس .

إنتظرنا في جانب الرصيف وكان قطار البضائع ينز
ويصفر .. إنطلقنا بسرعة متراجعين بعيداً عن
المشهد بينما ذهبت القاطرة بجوارنا .. كانت القاطرة
تتر وتقرقع تبهما عربى المؤن وشلحنتان ثم بعض
عربات الفحم وعربة مسطحة وشاحنة أخرى ...
.. كانت القاطرة بعيدة عن الأنظار .

قال الولد الصبى : ها هى .. ثم دفع الولد
بعيداً ..

وقفنا بجوار القطار نسمع أصوات ارتطام
العربات بعضها ببعض .
قال الولد الصبى منها : غدا صندوق الفحم هذا
وحظاً سعيداً أيها الصديق .

- تحرك الأبيض في اتجاه عربى الفحم وهو يربق
قبضة الحديد في نهاية العربى .. كانت العربى تتسحب
في بطء .. وصل إليها ثم ثبت قدميه وشيئا فشيئا كان
يبتعد عنا ..

عند حافة العربى شاهدناه مسطعاً .. كان يشد
نفسه إلى أعلى وكنا نسمع طرقعات القطار من بعيد
حين رأيناه يفتح العربى ..

لوح لنا يديه من بعيد .
رفعنا أيادينا نرد التحية .

قال الولد الصبى : لماذا لا نعرف الفرقه
الموسيقية ؟ .. يا للحميم !!



وتحقيق ذاته المئوية والمادية من خلال ما بهته وجوهره وأهدافه القصوى فإنه يكون منبر للحوار الديمقراطي والصراع الفكري .. فلذا ما ارتبط المسرح بالتأمل في الوجود وفي العدم وفي الساكن والمتحرك وفي الحى والميت وإذا ما عاشت كبريات أحداث عصره وقضايا مجتمعه فإنه يكون دائماً تعبيراً عن ضمير الناس ونبراسه يستشف المستقبل والمسقبل فإنه لا بد وأن يتطرق إلى قضايا مصيرية ومسائل جوهرية وأن يعيش في جدلية تفاعله مع متغيرات الواقع التي عهد لها ويهيم بفعاليه حقيقية في تحليل مقلعات التعبير .. للمسرح لا بد وأن يقوم بدوره الريادي في صنع المستقبل ... من هذا المنطلق يمكن أن يتحول المسرح العربى إلى كيان فكري ينفذ ولا يتقاع .

مهرجان بغداد المسرحى العربى الثانى

صفوت شعلان

وفي إطار البحث في مشروعية التأسيس لسرح عربى خاص يقول الناقد المغربى - عبد الرحمن بن زيدان في بحث له نشرته جريدة الاقتصادية العراقية تحت عنوان مشروعية التأسيس لسرح عربى - لقد قام بعض الكتاب والنقاد المسرحيين العرب من أجل تأصيل الفرجة العربية بمادة أوروبية عربية وهي المرحلة التي يمكن تسميتها ببدئية البحث عن المواد الخام في التراث العربى وقد مثل هذه المرحلة أحد شوقي وأحد باكتير وعزيز اباقلة حيث عملوا على تأسيس سرح عربى أصيل لكلهم ظلوا قريبين من الكتابة الشعرية الغنائية منها إلى الكتابة الدرامية ويمكن أن نقول إن نقول إن البحث عن الهوية كان من حركة البحث لدى توليف الحكموموموسف إدريس وهذا النوع من البحث الذي ارتبط بمرحلة الستينات لم يكن بعيد عن المرحلة التاريخية الساعنة التي منحت رجل المسرح العربى روية جديدة ولدوات جديدة كانت مرتبطة بالدعوة إلى القومية العربية والثورات العربية في مواجهة الواقع الداخلي المتخلف والواقع الخارجي المتمثل في العدوان والحروب التي كانت تحمل مخلفات عنصرية تزيد من الشخصية العربية وبعد السبعينات جاءت مرحلة حاسمة من إنتاج خطاب نقدي جديد يريد التنظير للتجربة المسرحية العربية في علاقتها بذاتها وبالأحرار كملافة نقية قائمة على صراخ المظاهرات .. وأمام الزمن الجليدي ظهرت طبقة إجتماعية مثقفة في أكثر من قطر عربى ازادت أن تملأ لسواها النقدي مشروعية جديدة لتأسيس فعل مسرحي

« المسرح العربى خيمة للتضامن ووطن لبغداد للمسرحى العربى الثاني الذي حدد في المدة من ١٥ فبراير إلى ٢٥ فبراير ... والمهرجان يمثل مظاهرة ثقافية وفيه لا يمكن بحال أن تصوره الكلمات مهما كانت بلاغتها وتقيمها في إثراء الحركة الفنية وتحقيق التواصل الفكري بين المبدعين العرب ... فنشوب عربية يجمعها تراث حضارى واحد وتنطق لغة عربية واحدة وتواجهها امشاكل الاقتصادية واجتماعية وسياسية لا تختلف كثيراً ، من بلد لآخر لا بد وأن يصبح إبداع متفقيها وفنانها معبراً عما تنوره به المشاهد من الآم وأمال من أحلام وأحباطات من تناقضات وسلبات ... هو إبداع يمثل عقل الأمة العربية الواهى بأسرها ويحسد مشاعر ويوجدان جسد واحد مهما اختلفت المواقع .

كان لقاء الفنانين العرب في جملة يبحث عن هوية لسرح عربى ينبع عن ثقافة عربية ملها تاريخها في مواجهة الثقافة الغربية التي ترشح كي تفسس الفكر العربى ويجهل العقلية العربية إلى عقلية تابعة لا عقلية خلاقة مبدعاً وإن اختلفت آراء الفنانين والكتاب والنقاد العرب حول سمات وملامح وهوية المسرح العربى بين منظرين لما يسمى بالثقافية في المغرب والحدكواف في لبنان والسامر في مصر إلا أنه في النهاية هي مجرد محاولات لم تتر بعد في مجال التطبيق العمل عن عروض متميزة يمكن أن تحمل سمات وتفاصيل مسرح عربى له شكله

مفاتيح للسائد لكل يحمل وعليه من ، من هنا
جاءت دعوة محمد الله ونبيه لتأسيس
خطاب المسرحي الحرفي وليس ظهرت
جماعة المسرح الحرفي بالمغرب ووفرة
مسرح الحكواتي في لبنان ونظرية الفولكلور
مسرحي والسامر في مصر ونظرية الذكر
صلاح القصب في العراق وعونه في مسرح
الصورة . . . هذا التنوع في البحث عن
مسرحية عربية هو ما يعطي هذا الفعل
مشروعية تأسيس أي مسرح عربي
عربي متحررة من كل أشكال وقرينة
أجنبية وسعت أوضاع الأفلام من التفتت
التي سمحت للمسليات داخل النجاة
الاطيالية بكل طوقها ومواصفاتها . . .

وإلزامه لا يجب أن يفهم أنه الدعوة إلى
الاحتفالية كمشروع ثقافي جديد يمكن أن
يتحقق بين أלה وضعاها لا بل موهبها
وأصالتها والبديل الذي قصته في حياتها
لا يمكن أن يتحقق إلا داخل مدينة المدينة
التي تؤمن بالمحاور ويدعوا طابع الممارسة التي
تتضمن التجميع واختلاف الرأي
والأضالة . . . إن التمسك بكل جامعي
كما أن المسرح قبل حضاري يشارك في
تحقيقه الككل المؤلف والمختلف بدءاً من
كتابة النص الأصلي إلى ابتداء فرق للنسبة إلى
الشرك الثقافي في تمثيل الحضور الأجنبي
وبرهن الساحة وتعد طابعاً إلى التواب
الفردية في التعبير لأن ما يصنع التاريخ وغير
الأحداث ويقطع للملاحق هو هذا الوعي
الشاعري الذي يحرك الككل . . . لأن
التراتب تصادر كل رغبة في التغير فصنعت
الإبداع لتجعل من النموذج مثلاً يجتذى :
من هنا كانت الأضالية أسئلة وليست جواباً
وتكلاً وليست بياناً ورفضاً وليست قبول
ألمة لهم من أجل بيتنا الجديد . . . أما
الأفدة التي خلقت فنسوات الحضور
التجارب السريعة العربية والانسانية من
أجل خلق مسرح هي أصيل مخاطب هذا
الإنسان في زمانه ومكانه برأيه حيث كل
شيء يقوم على التبريرة والتكثيف ورفض
المسرح الأسطري بعد تفقده وساطة
المحمية البريخية من أجل التمرق على
الميكانيزمات التي تحكم في صياغتها وفلك
بغية إيجاد الأسوأ الحضاري من وجودنا
نعم الإبداع ماضى أصالة أله المسرح الذي
نبهت عنه ١٩٠٠ . كيف يمكن أن تكرر
الفكرة العربية عمارتنا اليومية . . . كل هذا
يأتي إلى إذا ما تغيرت المدينة العربية صفات
ليس أنفاً وتغير الأعمار عن المسرح من النضال

وبعيداً عن التنظير لسرح عربي له سماته الخاصة فلقد استطاع مهرجان بغداد أن يقدم ستة وثلاثين عرضاً مسرحياً الخمس عشرة دولة عربية هي : البحرين وقطر ومصر واليمن الشمالية والمغرب والكويت والأردن والسودان وليبسان وفلسطين والسعودية والسودان وتونس والصومال واليمن الجنوبية والعراق . .

المسرحي لحظة الانتظار للشرب باليأس
وخلال الانتظار تبدأ مشاعرنا بسرد تاريخ
خفى لا يتصاح لضابط التسلسل بل يلقى
كوضعات من مديان في حلم يفتقه كما يقول
المؤلف في مقدمة النشرة المقدمة للجماهير
عند بداية العرض ولعله من الصعوبة يمكن
أن تتناول بالتحليل كافة العروض المقدمة في
مهرجان بغداد المسرحي الشبان لضيق
المساحة المتاحة لنا ... ولكن نكتفي أن
نورد أهم الملاحظات التي بدت لنا في هذا
المهرجان وأهمها :

أولاً : أن المهرجان في مجمله يمثل
مهرجاناً لإبداعات المخرجين العرب حيث
تميز بمدى الاهتمام بالشكل دون المضمون
من حيث الاستخدام البارع والتوظيف
للمظاهر لعناصر العرض المسرحي من ديكور
واضواء وملابس واكسسوار ومثلون حيث
الأجهزة سمة رئيسية من سمات المهرجان
دون التركيز على النص الدرامي فمعظم
النصوص المقدمة أعداد عن مؤلف محلي أو
عربي والمعد هو المخرج ومن ثم يبرز
المخرجون كمبدعون كل يعمل سمات
مسرحه وتوارى المؤلفون في الظل -
لمسرحية ترتاليل فوق المنبر إخراج وتوليف
وجدى العال، وعائلة القبض على الصدفة
تأليف وإخراج/محسن الشيخ ورسالة الطير
أعداد وإخراج قاسم محمد وفرقة لبنان
قدمت من بدو يقلل من إعداده وإخراج/
جوزيف بو نصار والتسمية للمسرح

الفرطاني إعداد وإخراج/ حسين الأسمر
ويارتو في غيالي لتونس إعداد وإخراج/
التصنيف الموسيقي إلى آخره ...

ومن ثم افقد النص الذي يجعل مقومات
الدراما وتحول العروض للمسرحية إلى
« حالة » أو إلى « لحظة » يحاول أن يجسدها
المخرج كي تصل إلى المتفرج بصرف النظر
عن تنبؤ الأحداث أو بناء دواى حكم أو
« حدوده » ... ولم يعد النص يربط أو
أوسطى أو أى شيء على الإطلاق ...

ثانياً : أن المسرح المتقدم في أخيه الأهم
هو مسرح سياسي بالدرجة الأولى من حيث
المضمون المقدم فهو يجسد ويشرح واقع
العالم العربي وعصومه وآلامه وآماله ...
التمزق ... الطغيان ... الدكتاتورية
السائلة ... ضياع حقوق المواطن العربي
وانسحقاقه ... استغلال العقليّة
العربية ...

أين أنا ؟! ... هل أنا في
القبور ؟! ... هل أنت مت ؟! ...
أخرجني من هنا ... كأنه القبر ... نحن
أحياء ماكننا نتنظر ... نتنظر من ...
أحد يخرجنا يد لنا يد المساعدة ...
تلك بعض من كلمات في واحد من
المسرحيات المقدمة وهي « الليلة نلعب »
أسوقها كنموذج لما تمهله كل العروض من
كلمات التجميع والمناشاة والتمزق
والاحساس بالمرور والظهور والانتظار

واللاجئ ... إحساس ينبع ويعبر عن
واقع الأمة العربية السياسي والاقتصادي
والاجتماعي
هو إذن مسرح سياسي تلميحاً أو
تصريحاً ...

ثالثاً : بساطة الديكور باستخدام أقل
الخامات تكلفة وأبسطها للتصوير عن الحدث
الدرامي ... والاعتماد على الإضاءة دون
كثرة المناظر ... وبالرغم من هذه البساطة
المتناهية والتي تكاد تكون سمة عامة في
معظم عروض المهرجان إلا أنه كان موطناً
بشكل لم يخل بأي من العروض المقدمة مما
يؤكد أن المبدعون في مجال التصميم
المسرحي في العالم العربي يقفون على قدم
السواء مع المخرجين ...

رابعاً : إقتصاد معظم العروض
المسرحية إلى عنصر الموسيقى العربية التي
تصاحب العرض ... ولا أدرى
إلاذا ؟! ... فلم يقدم المهرجان مؤلفاً
موسيقياً أو لحناً استطاع أن يستأثر بالجماهير
كعنصر من عناصر العرض

خامساً : وبقي في النهاية مشكلة من
أهم المشكلات في عالمنا العربي وهي
إشكالية (منهجية النقد الموضوعي) القادر
على تحليل العروض المقدمة وفق منهج عربي
ومفردات عربية ... لقد بدّلح بعملية
الإبداع ، بناء لا نقد يقدم ويعظم
ويهمر ...



العروض المقدمة في المهرجان

العراق :

- ١ - تراثيل فوق المنبر الفرقة القومية إخراج وتوليف/وجلي المائل .
- ٢ - محاولة القبض على الصعدة تأليف وإخراج/حسن الشيخ .
- ٣ - جنون المائل فرقة مسرح الجماعير .
- ٤ - ألف رحلة ورحلة [نقلة الفنانين] تأليف/فلاح شاكر إخراج/عزيز حيون .
- ٥ - حكاية صديدين [فرقة المسرح الفنى الحديث] تأليف/حسى للدين زنكنه إخراج/سامي عبد الحميد .
- ٦ - ألف ليلة وليلة الفرقة القومية إخراج/قاسم محمد .
- ٧ - الملهة الحجرية الفرقة القومية تأليف/حسى للدين زنكنه إخراج/فصى زين العابدين .
- ٨ - رسالة الغير الفرقة القومية عن رسائل ابن سينا والغزالي - اعداد وإخراج/قاسم محمد .
- ٩ - الشاهد والنقصة الفرقة القومية تأليف/عادل كاظم إخراج/حسن الزاوي .
- ١٠ - العودبة الفرقة القومية تأليف/يوسف الصالح إخراج/قاسم محمد .
- ١١ - الناس والحجارة الفرقة القومية تأليف/عبد الكريم برشد إخراج/وائل حنا .
- ١٢ - تزيمة الكرسي المازن فرقة المسرح الشعبي تأليف/فاروق محمد إخراج/عول كروى .
- ١٣ - الصليب معهد الفنون الجميلة تأليف/محمد العلي إخراج/نصير اصغر .
- ١٤ - وداعا أيها الشعرا - فرقة مسرح اليوم .
- ١٥ - القيلة تلعب متلدى ابداء الشبان تأليف/وليد اعلاسى إخراج/حيدر منذر .
- ١٦ - فرجة مسرحية فرقة الفنون الجميلة تأليف/كريم جمعة إخراج/د. فاضل خليل .
- ١٧ - الحلم العسوي فرقة معهد الفنون الجميلة تأليف/اعداد وإخراج/صلاح الغصب .
- ١٨ - مرحبا أيها الطفلة متلدى للمسرح تأليف/جليل القيسى إخراج/عزيز حيون .

وقدمت الدول العروض الآتية :

الأردن :

أفكار جنوبية من دفتر هاملت إخراج/حاتم السيد - اعداد/محمد العبادي - ناصر عمر .

والسودان :

بنته حبيبي - وسهرة مسرحية تأليف/الطيب المهدي إخراج/محمد يوسف .

والسعودية :

الجبسراد : تأليف/عل سعيد إخراج/سمعان العاني .

ولبنان

مين بدو باتل موين اعداد وإخراج/جوزيف بونصار
عن النص الفرنسي (القتل المتحشون)
تأليف/روبير توماس

وفلسطين

التحفة تأليف/سلانومير مرجيك
اعداد وإخراج/حسين الأسمر

وتونس

ياثروة في نخيلى تأليف وإخراج/
للتصيف السوسي

والصومال

الحياة

ومصر

لبن البلد تأليف/د. عبد العزيز
حوقة إخراج/أحمد زكي
وقضية ٨٨ تأليف/يسرى
الجندي إخراج/عباس أحمد
ونحن نشكر الظروف تأليف/محمد
شرشر إخراج/سمير العصفوري
وجوهوية اليمن الديمقراطية الشعبية
في البلد كان الغريان تأليف/فصيل
صوفى إخراج/جبل محفوظ

واليمن الشمالية

الحمار والمرأة تأليف/د. عبد الغفار
مكاوى إخراج/د. عمر الطالب

والمغرب

حكايت بلا حدود تأليف/محمد
الماغوط إخراج/اعداد/عبد الواحد
موزري

والكويت

أحسروا تأليف/عضوط عبيد
الرحمن إخراج/فؤاد الشطي

والبحرين

السوق - المدة عن مسرحية بشارد
الأزل بين الجسد والهزل - لقسام
محمد المخرج/خليفة العريفي

وقطر

مسافرون تأليف وإخراج/صالح
المناعي



رسالة لندن

عرس الجليل فيلم فلسطيني

توفيق حنا

الحظ دوره .. تفاجأ أحيانا بفيلم رائع ..
ونحمد الله على أننا وقفنا في الاختيار ..
وأحيانا نجد فيلما عاديا .. وتكون قد
ضمتنا بأفلام أخرى لنشاهده .. ولهذا
يصعب على الناقد أن يقدم صورة صادقة
للمهرجان .. ويصعب أكثر الحكم حكما
موضوعيا صحيحا عن مهرجان سينمائي
ما .. ولهذا أترك الحكم على مهرجان هذا
العام ... واكتفي بالحديث عن هذا الفيلم
الفلسطيني « عرس الجليل » الذي أخرجه
ميشيل خليفي والذي عرض في مهرجان
القاهرة هذا العام بعد عرضه في لندن
المخرج : ميشيل خليفي .

ولد ميشيل خليفي في الناصرة .. وفي
بداية السبعينات رحل إلى أوروبا .. وميش
الآن في بروكسل (بلجيكا) .. قدم قبل
هذا الفيلم الروائي الأول فيلما تسجيليا بهذا
ال عنوان الدال « الذكارة الحصبه » عام
١٩٨٠ .. وكان هذا الفيلم التسجيل
افتتاحية لفيلمه الأول ، « عرس الجليل » .

الفيلم : عرس الجليل

كتب المخرج سيناريو « عرس الجليل »
وقام بالتصوير والتزقيم دن اندى .. ولما
الموسيقى فمن إبداع جان ماري سينا ..
بالإضافة إلى الاغاني الفولكلورية التي قدمها
الفيلم .. والواقع أن التصوير قد وفق إلى
إبعاد حد في تقديم صورة جميلة صادقة لهذه
القرية الجبلية ولهذه الطقوس والعادات
والاعراف المرتبطة بحياة هذه القرية
وبخاصة في حفلات الزواج .. بكل
طقوسها الفولكلورية .. وكان الأداء بسيطا
وصادقا وكأننا نعيش فعلا مع أبناء وبنات
هذه القرية الجبلية التي يتحكم في مصائر
واقدار أبنائها المحاكم العسكرية
الإسرائيلية .. الذي فرض على القرية قانون
حظر التجول .. والفيلم يبدأ والمختار -
عملة هذه القرية - يطلب من المحاكم
العسكرية الإسرائيلية رفع حظر التجول
بمناسبة زفاف (عرس) ابنه عادل .. وهو
يريد أن يقدم لابنه حفله عرس في أجمل
صورة .. حفلة تذكرها إجيال القرية فيها
بعد .. ووافق المحاكم العسكرية - بعد
تردد - بشرط أن يحضر هو ورجاله هذه
الحفلة .. حتى يشاركوا في عرس عادل -
ابن المختار - ووافق المختار على هذا
الشرط .. ويعود إلى أهله ويعد معارضة من
أهل قريته .. ومن أخيه .. ومن
زوجته .. ولعل اضعف أركان هذه
المعارضة .. الزوجة .. وفرض امرأة

والاسورة « لحيرى بشارة » .. هناك افلام
كثيرة تمكنا من مشاهدتها .. وهناك افلام
أكثر لم نتمكن من مشاهدتها . لسبب أو
لآخر .. لعل أهم هذه الاسباب تضارب
مواعيد الافلام .. ولابد من الاختيار ..
ولابد من العلم حتى نحسن الاختيار ..
ولي أكثر الأحيان نفتقر إلى العلم لأن
الافلام جديدة .. أحيانا ندخل قاعة
العرض .. ونحن لا نعرف شيئا عن هذا
الفيلم الذي سوف نشاهده .. وهنا يلعب

عندما نحاول أن نقدم صورة ..
صادقة .. أو أقرب إلى الحقيقة والواقع ..
عن مهرجان سينمائي نجد أنفسنا في
حيرة .. ماذا نقول .. وماذا نقدم من
افلام للمهرجان ..

هناك افلام كثيرة .. قدم مهرجان
لندن هذا العام (١٢ - ٢٩ / ١١ / ١٩٨٧ :
ما يقرب من ١٤٥ فيلما روائيا طويلًا
وما يقرب من ٢٤ فيلما قصيرا وتسجيليا ..
من ٤٢ دولة (من بينها مصر بفيلم « الطوق



وعليها أن تخضع لسلطة الرجل ..
البطريكية .. ويقلع أخيرا في اقطاع رجال
قريته ولكن بعض شباب القرية الثائرين
داليا .. والذين بسبب مواقفهم المتكررة
ضد الحكم العسكري الجائر .. فرض
حظر التجول .. فكروا أن يتنزهوا فرصة
العرس لاغتيا لحاكم العسكري .. ولكن
تكتشف المؤامرة .. ويحاول أحد الرجال
اقناعهم بأن هذه المؤامرة لو تمت فسوف
يشتج عنها المزيد من الضحايا والشهداء ..
لكن سوف يأتي الوقت للملام للاتزام ..

ولما لم يقتنعوا بصلحهم .. فخصموا
مرغمين .. وسارت الأمور سيرها
الطبيعي .. حتى هذه الليلة .. والتي
يسطلق عليها في طقوس الزواج « ليلة
الداخله .. والتي لا بد أن يخرج العرس
وهر يحمل منديل الحريري الأبيض وقد
صنعته دماء الشرف .. التي تثبت بكاره
العرس .. وعند ظهور العرس حاملا
هذا المنديل المصبوغ بالدم ترتفع الزغاريد
وتبادل الرجال التهاني .. وتطلق الأعيمة
النارية .. ولكن .. وهنا لحظات الاثارة
والترقب التي قدمها لنا بنجاح كبير ميشيل
خليفي .. ولكن في حجرة العروسين .. وبلغنا
التكشف عادل عجزه الجنسي .. وبلغنا
الشعبة المصرية بتكشف أنه « مربوط »
ويقلق الجميع وبخاصة الأب ..
المختار .. هذا البطريك المسبب والمعتز
برجولته وفكرته .. وذهب الأب إلى
حجرة العروسين .. وهنا تحدثت هذه
للساوية العنيفة القاسية بين الأب
والابن .. فلإبن يشعر شعورا قويا أن
تسلط أبيه وتحكمه وسيطرته وراء هذا العجز
الجنسي الذي يعانيه .. وهذا العجز رمز لحياة
القرية بوجها ونسائها وشبابها تحت الحكم
العسكري الاسرائيلي ..

كيف .. يتم التخلص من هذا
المأزق .. وكيف يواجه الأب رجال ونساء
قريته .. وهنا يلعب ميشيل خليفي الموقف
إلى حده الأقصى .. وبلغ الترقب الخطر
لحظاته وانسأها .. وتقدم هذه الفتاة
الواعبة الساخرة الجريئة وتقدم بفرض بكارتها
بيدها .. وتخرج المنديل المصبوغ بدماء
الشرف .. وتطلق الزغاريد وتبادل
الرجال التهاني .. فقد سلم شرف العائلة
الرفيع من الضحية .. وتقول الفتاة
لزوجها العاجز « إذا كانت بكارة الفتاة هي
شرفها .. فلماذا يكون شرف الرجل » وهو
سؤال يعبر بوضوح ومراودة وقسوة من موقف



الفيلم والمخرج من القضية الفلسطينية ..
لأن هذا السؤال يغني اتهام ميشيل خليفي
بأنه من انصار الحل السلمي .. لأن
الجواب الوحيد على سؤال هذه الفتاة
الصاعدة الواعبة أن شرف الرجل لا يكون
الا بالقتال حتى النصر والتحرر من السلطة
الاجنبية التي تحتل بلاده .. وهنا يزول
العجز الجنسي ويحترق هذا الشاب
« مربوط » من كل القيود ويمارس حياته
الجنسية والاجتماعية والسياسية عارسة
سليمة صحيحة .. وما يؤكد هذا الموقف
هذا الشاعر الذي تردد ضد رغبة المختار في
استضافة الحاكم العسكري لحضور عرس
ابنه « لا فرح بنون كرامة .. ولا كرامة مع
وجود الجيش الاسرائيلي » .. ومع وضوح



وبساطة هذا الموقف الوطني الا أن المختار
يريد أن يقيم لابنه فرحا يخلد مع الأيام ..
لا يجمه الا انقام هذا الفرح .. هذا
المرس .. وكانت الصفة التي تلقاها هذا
المختار هي عجز ابنه الجنسي .. وموقف
ابنه ضده .. بكل ما تحتزنه هذا الابن في
اعماقه من غمرد وثورة ضد سلطة أبيه ..
وضد كل سلطة .. وكل سلطان ..

وفيلم « عرس الجليل » ممثل
بالرموز .. ومن أهم هذه الرموز .. رمز
المهرة الحادية .. والتي انتهت إلى حقل الغام
اسرائيل .. وهي مهرة المختار .. رمز
سلطانه وسلطته .. وهي المهرة التي ينطعها
عادل .. ابن المختار .. في هذه الزفة التي قام
بها الاصدقاء والاكرام في الطريق إلى بيت
الزواجين .. ويتعاون المختار مع افراد من
الجيش الاسرائيلي .. في محاولة انقاذ
المهرة .. الاسرائيليون يطفون الرصاص
لابداعها عن موطن الخطر .. ولكن لا
ينقذها الا صاحبها المختار .. ويتعلق
المشاهد في لحظات من الترقب والتوقع بهذه
المهرة وبالمختار وتتابع مشهدا من أجل
مشاهد الفيلم .. إذ نجد المختار عيانا
لمهرته .. ويصيح لها .. ويصرخ .. وكأنه
يبحثها بقلعة خاصة لا يفهمها أحد غيره وغير
هذه المهرة الشاردة الحائرة .. ولذا بالمهرة
تستجيب لصاحبها .. وتتحرك نحوه
وتخرج ناجية من الخطر .. ماذا يعني هذا
المشهد ؟ .. وإلى ماذا يرمز ؟ ..

ومشهد آخر .. ورمز آخر .. هذه
الاسرائيلية التي اغنى عليها ثم حملت
إلى .. بيت قريب وهناك تأخذ النسوة في
تجريد الاسرائيلية من ملابسها العسكرية
الحائقة .. وفي تلكلها تديلكها ناعما وكأنهن
يقمن بطقس سحري .. وبعد ذلك الباسها
لباسا فلسطينيا واسعا مريحا .. حتى تعود
هذه الاسرائيلية إلى عيها .. ونحس براحة
في لباسها الفلسطيني ..

ماذا يعني هذا المشهد .. وإلى ماذا
يرمز ؟ ..

هل يريد ميشيل خليفي أن يقول انه
ليس بالرصاص ولا باللباس العسكرية
يمكن إنقاذ أي كائن .. حيوانا كان هذا
الكائن أو انسانا .. فالهمزة انقذتها لغة
صاحبها ولم تنقذها رصاصات الجنود ..
هكذا انقذت المجنونة الاسرائيلية بعد أن
تخلصت من لباسها العسكري الحائق ..
والبست هذا الذوب الفلسطيني المريح ..



صور مشاهد هذا الفيلم في قرى الجليل وفي الضفة الغربية المحتلة .. واشترك في الأداء - بجانب العدد القليل من الفنانين المحترفين .. عدد كبير من فلاحى القرية ومن الطلبة الفلسطينيين الذين يدرسون في الجليل .. وكان ميشيل خليلي يتابع نشاطه التسجيل الذى بدأه في فيلمه التسجيل «الذاكرة المحبسة» .. ومن الثلاث للنظر أن القرية هو موضوع فيلمي «الطوق والأسود» والمصري و «عرس الجليل» الفلسطيني .. وهذا يؤكد وجود تيار فى جديد من شباب المخرجين العرب يقوم على الاهتمام بالقرية بكل أحوالها وظواهرها ويكبل تراثها الفولكلورى .. ألا يشير هذا التيار بالاهتمامات وموضوعاته إلى موجه جديدة في السينما العربية .. وإلى ما يمكن أن أطلق عليه «الواقعية التسجيلية» عما يشير بمستقبل يخلص الفيلم العرب من هذه السطحية التى تغلب على أفلامنا هذه الأيام ... ويجب علينا جميعا .. نقادا ومشاهدين تشجيع هذا التيار .. والوقوف بجانبه .. ودفعه إلى الأمام .. فهو الأمل الوحيد للخروج من المأزق الذى تمانيه السينما العربية اليوم .

وهذا الفيلم الأول للمخرج الفلسطيني ميشيل خليلي يشير بمستقبل مزدهر بأعمال فلسطينية أخرى .. في مجال وروعة فيلم «عرس الجليل» ..

في نهاية عرض الفيلم اشار ميشيل خليلي أن فلسطين قد اشتركت مع بلجيكا وفرنسا في إنتاج «عرس الجليل» وكرر ميشيل خليلي مرة أخرى باشتراك فلسطين .. وهو الشيء الذى لم يذكره أكتالوج المهرجان .. وبهذه الحقيقة .. تنهى كلمتي عن «عرس الجليل» ♦

حرف الجف «في» .. فلا اقول «عرس الجليل» كما تأتى الترجمة العربية عن الانجليزية .. وأنا افعل هذا لأن المخرج نفسه يريد ذلك .. فهو يقول «عرس الجليل»

وفي هذا الفيلم للمحلى يحول ميشيل خليلي أن يقدم كل إبعاد الواقع الفلسطيني وكل قطاعاته وكل أعمار ابنائه ونشاته .. ومن للمشاهد التى لا تنسى في «عرس الجليل» .. هذا الجسد المعجوز الذى انفصل عن الواقع ولا يزال يعتقد بوجوده الاثراك في بلده .. أن هذا المشهد الذى يتكرر إنما يؤكد موقف المخرج الموضوعى من واقع بلده .. فهذه الامة التاريخية تراها لا عند الشيوخ فقط بل عند بعض الشباب .. وهذه الامة تمرق للمسيرة نحو المستقبل .. بل تصوق مصابيه الواقع الحاضر .. وكما قدم ميشيل هذه الصوريين الماضى المتجمد - المتحجر .. قلّم لنا هذا الطفل .. ابن المختار .. ينتهى به الفيلم وهو يجرى نحو شجرة .. وجلس هناك يراقب ويفكر ويتنظر .. وفي مشاهد متكررة يحول الأب - المختار - أن يحكى لهذا الابن الصغير .. المستقبل .. الحكاية من أولها .. ولكنسه .. أى الابن الصغير .. ينم دون أن يسمح لايه أن يتم الحكاية .. وكان المستقبل يعلن ثمرة ورفضه للحكاية من وجهة نظر هذا الأب .. هذا المختار .. رمز السلطة والتسلط والتحكم ورمز هذه البطوريكية القاهرة .. ورمز عبودية يجب أن تزول .. وعلى هذا الابن الصغير أن يبنى مستقبله بيده وقلبه وعقله هو .. ويلغى العصر الذى يعيش فيه .

هل هذه دعوة إلى السلام المبني على الرضى والعلم .. وليس السلام الذى نحصل عليه بالعنف والحرب والرياض ..

لا أدري - أنا أجهد في فهم رموز «عرس الجليل» .. ولذا اختار ميشيل خليلي هذا العنوان رغم وضوح واقعته .. فهو عرس تم في إحدى قرى الجليل .. ولكن اراه يرمز أويشير إلى أول معجزة قام بها السيد المسيح .. عندما كان في ذلك العرس .. عرس فانا الجليل .. وفرغت الدنان من الخمر .. فطلبت منه السيدة العذراء مريم أن يفعل شيئا .. فإذا به يحول الماء خمرًا .. وإذا بالدهنين يحسون بالفرق الكبير بين الخمر التى شربوها في بداية العرس .. وهذه الخمر .. هل تنتظر ميشيل خليلي معجزة تحول هذه العداوات التى تمزق هذه المنطقة .. إلى سلام .. مثلها حول السيد المسيح الماء إلى خمر معق 11 والفيلم ينتدج تحت نوعين من الواقعية .. الواقعية التسجيلية في هذه المشاهد الفولكلورية التى تقدم لنا تسجيلا جميلا وصادقا لتقاليد وعادات وطقوس الزواج في هذه القرية الجليلية .. كما يتبنى إلى الواقعية النقدية من حيث نقده هذه السلطة البطوريكية .. المستبدة .. الطاغية .. وموقف هذه السلطة من اجل الجليل من الشباب .. أى من الحاضر .. وموقفها من المرأة .. وأن يتحدر هذا المجتمع العربى إلى إذا تحورت المرأة .. وما لم تسقط هذه السلطة البطوريكية القاهرة إذ بدون حرية الفرد .. رجالا كان هذا الفرد أو امرأة .. فلن يتحدر المجتمع .. وأنا أحب أن اختلف فيلم «عرس الجليل»





رسائل ومناشيات

رسالته مدريد

حول

معرض الفنون الشعبية المصرية في مدريد

حسن عطية

بعيداً عن مساهمة النظرة السالحيية
البلدية ، والتي لا ترى في مصر سوى وطن
الترف الجفري ، والزخرف التارخي
وأشواء شارع المرم البلدية ...

وقفراً على المنظر الاستشراقي
والمصريولوجي ، التعامل مع مصر على
أساس كونها وطن المسوت والمضاي
الغابر ...

ورداً - غير مباشر أو مقصود - على
الدعابات الصهيونية الخبيثة ، وللأسئلة إلى
الاعلام الأوربي ، وكان آخرها مجموعة
حلقات بالتلفزيون الأسباني عن (مصر
الأخرى) ، والتي لا تزيد عن تجارة الجمال
بمنطقة «دراو» بأسوان ، وداكي الدواب
بقرى الوطن ، ونسوة يستحممن في مياه
البحر المتوسط بملاهن المستنقصة
بأسجادهن يحي الأنفوشي بالاسكتندرية .

بعيداً عن كل ذلك ، واقترباً من
التعامل الموضوعي مع مصر كوجود
حضاري عتد ، وكثقافة قومية أصيلة ،
وتعبير فني عن واقع حي ، تقام حالياً
باسبانيا نظاهرة فنية ثقافية متميزة تتجلى فيها
عينة منتقاة من فنوننا الشعبية الحية ؛ من
ملايس وحلى وآلات شعبية ونزف وسلا

المصري ، يكاد يكون مجهولاً لدى الشعب
الأسباني ، حيث سيطرت النظرة الفرعونية
والأثرية لمصر ، بعظمتها المهيبة كمهد
للتاريخ ، ومنبع للكثير من ملامح حضارة
البحر المتوسط ، مشيراً إلى أن الجهل بفنون
الشعب المصري ، والتي تجسد طريفته في
الحيلة ، وتوضح شخصيته وعبريته
الغفوية ، إنما يترك فراغاً لا يمكن تبريره بين
شعوب كالشعب الأسباني تربط بينه وبين
الشعب المصري علاقات صداقة تاريخية .

كما احتقت جريدة (الوطن) - البائيس
EL Pais ، أشهر جرائد اسبانيا وأرجها
بالمعرض ، وقالت إنها المرة الأولى التي ترى
فيها اسبانيا نموذجاً للتراث الانتولوجي
المصري الخالي في حياته الواقعية ، مشيرة إلى
الاطار التعمي الذي قدمت فرقة الرئيس
شمندى التاوي الشعبية ، وإبرازها لفن
(الموال) والفصائل الشعبية المتوارثة ، كما
نوحت بالجهد التميز للمعرض والذي شارك
في اعداده وصياغته مع ناناتالاساسيين ،
السادة بهاء حسين من بنك مصر
اكستريور ، طلعت شاهين والسودينا
جاريثا ، جاريثا أرنيو ، وانطونيوتا مدير
معهد الانتولوجيا التابع للمجلس الأعلى
للبحوث العلمية ، بالأضافة للإنجاز المهر
للك (الكتالوج) الموزع مع المعرض ،
والمتصلي لأكثر من مائتي صفحة من الورق
المصقول ، والمحتوي على العديد من
لوحات مصر في القرنين الثامن عشر والتاسع
عشر ، إلى جانب صور حالية لفنون الشعب
المصري مجسدة في سكنه وعمل ملايسه
وأدواته اليومية ، كما اشتمل على عدة
أبحاث ومقالات هامة لا يسعنا إلا أن
نتوقف عندها كشفاً لكل تلك العنث العلمي
والفهم الموضوعي لفنون الشعب المصري .

قصيدة غزل في حب الأشياء

بطالما أول مقال في هذا الكتالوج
بعتوان (مصر وه أشاء) كتب عميد
وأمام المشرقيين الأسبان المعاصرين
(أميليو جاريثا جوميث) - ٨٦ عاماً -
والنبي درس بمصر في عشرينيات هذا
القرن ، ومنذ الزيارة الأولى ظل ملازماً
للوجود المصري ، متابهاً لأعماله ، مقرباً
من عميد الأدب العربي البكتندري
حسين ، وأحد المشاركين في دعوته لإنشاء
معهد مصري للإسلايات بمجريد ، ومترجماً
للابداع للمصري مثل رواية الأيام لطف

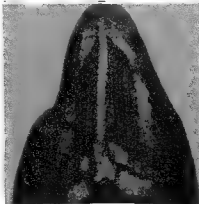
حسين ، ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم ، كتاب يعد أحد العمد الهامة في الأدبيات ، وله إنتاجه المتميز في هذا المجال مثل كتابه الجيد (الشجر العربي) (أنطلسي) وكتاب الأخير (أشجار عربية على جدران وفانوات الحمراء) ، ويكمل مقاله (مصر ودهليها) كل الشئ لمصر ، ويظن فيه من مدخل فلسفي تأمل ، يمنح الأشياء روحاً ، تلك الأشياء الجامدة التي تظل حية رغم فناء الإنسان وكل ما في العالم من حيوات ، ويدعم رؤيته تلك ببيت للمجنى البسكي على الأطلال :

لك ما منازل في الخلود منازل
أقبرت أنتِ وهن منك أوائل
مرتبنا أن الأشياء تمر بلحظة تظهر بين
الحياة التي عاشتها والخلود ، وما هو في
مقاله بلف أسام (أشياء من مصر)
يتحدثها ، يتأملها ، يعيش غيرها مع
ذكرياته عن مصر (الفريدة) وقهرها التي
زارها لأول مرة عام ٢٧ ، وأصبحت صفحة
أساسية في ذاكرة الأسماء ، تمجست
الصفحات عبر السنوات الستين الماضية
لكن يظل لأول زيارة حين لا يخلو ،
خاصة أنها زيارة في سياق زمن مختلف :
قاهرة العشرينات ورحلة بالفطار منها إلى
للمسطن بر قنات السريس ، والانتقال
للمساحي من نخيل النيل إلى صحراء
سيناء ، والرحيل إلى الجنوب حيث أعظم
الآثار القديمة والوحدة التي تدل الإنسان
للتفكير في الخلود ، ويرى أن مصر أكرت دول
العالم التي تعطي أرضها ثماراً من الآثار
القديمة ، وأن ما يوجد من آثار مصرية في
متاحف وشوارع العالم ، قد اقتضت يوماً من
مكانها الأصل تاركة فراغاً مائلاً في الأرض
المصرية ، إلا أن الخلف المصري من الآثار
ضخامته مترج إلى حد لا يطاق ، وإن
القاهرة لو حاولت أن تقيم متحفاً حقيقياً
يقسم آثار مصر القديمة ، ويصيح
الأسكوريال - أعظم متاحف إسبانيا -
صغيراً ، بالإضافة إلى عشرات الكيلو
مترات من الأروقة المحتاجة لذلك ، ويذكر
أن العالم - في زمن الوب الاستعماري -
نقل العديد من مومياء وآثار مصر ،
ويقول : « لحسن الحظ أن الأهرام لا يمكن
نقلها ، لكن المملات أمكن نقلها وهي
تزين ركننا في لندن ، وميادين هامة مثل
الكونكورد في باريس ، وميدان سان بطور
بالباتيكان والتعليمة جعلت الحمى تنتشر إلى

السدن التي لم تحصل عليها ، فصنعت
مسلات ، مثل مدينة سدريد ، بالطبع
ليست من قطعة واحدة ، بل من قطع
ملتصقة ، ومن هنا ينطلق للحديث عن
فكرة (سكوت الحيلة المصرية) مؤكداً أن
مصر تطورت ببطء أكبر من أماكن أخرى ،
رغم ثبات طبيعة تلك الحيلة المصرية ، ثم
يصرح بعد ذلك للحديث عن المبادئ
للقصود والملايس المتنوعة قديماً ، وعن
الباشا) ، والذي يصفه بأنه أباه الروحي في
القاهرة ، تلك القاهرة التي عشقها حتى من
قبل أن يراها عبر كتابات المستشرقين
ويخاصة كتاب إدوارد وايم لين (تصاليف
الصيرون الماصرون وشمالهم) ويوجد
غالبية ما وصفه في كتابه منازل مائلاً لأمه في
عشرينيات هذا القرن ، ومازالت عصفوراً في
ذاكرته رغم تغيرها في الواقع المعاش .

عن مصر (حسن ونعيمة)

ينطلق سيران فيانخول ، الأستاذ بقسم
الدراسات المصرية والإسلامية والشرقية
بجامعة الأوتونوما ، وصاحب الدراسات
العديدة حول الفنون الشعبية المصرية ،
يتميز من بينها كتابه الهام عن (الموال
العربي) ، ينطلق في مقاله هذا من النيل ،
وإلى الحياه لمصر ، وهو جغرافيتها
اقتصادها وتاريخها وجمعتها ، ومنجب
شعبها التميز صاحب التاريخ الطويل ،
والوحدة الثقافية المشتركة مع الشعوب
العربية ، وبما النيل المتواصل والصابر ،
ظل كبلرة الحياه ، بوجه العمل والإنتاج
وسلك المصريين ، وهذا مقالته بالحديث
عن أخصبة حسن ونعيمة ذات العصري



لحوادث حقيقية حدثت في مصر العليا خلال
الثلاثينيات ، وحكاية يلفها الحزن ،
وتكرر دوماً ، ويحسبها حيناً نفسها عن
متاعها الطبيعي ، أو سيائها الاجتماعي
التي يخطئ بها في ذاكرة الناس ...
وبسرعة يقفز من الحكاية الشعبية والتي لم
يتجاوز الأثر إلى أيها سوى لفرة واحدة في
البحث ، مشيراً إلى أنه ستحدث عن
أرض حسن ونعيمة ، وعن الحمول ،
والبيوت ، والألباس والسياس والمعتقدات
التي تحتويها ، والتي ما تزال قائمة .. وهو
يرى أن شبكة القنوات المائية التي حافظت
على حياة البلاد منذ عهد الفراعنة ، كانت
تطلب قيام سلطة مركزية قوية قادرة على
القيام بالأعمال المطلوبة ، ويظهر إلى أن
المواد الخام الطبيعية التي يمكن الحصول
عليها بسهولة ولكن رخيص في وسط
اقتصادي منخفض كانت هي المواد الأولية
التي استغلها الفنان الشعبي في صناعة
تلك الحاجيات التي يهبها هو لنفسه
أو لجيرانه .

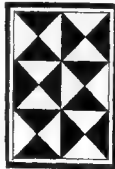
والحال يعتمد على رؤية فكرية واضحة
ترى أن الثقافة هي نتاج شروط مادية
وتاريخية يعيشها مجتمع ما في زمن معين ومن
ثم فهم ينكر ، ويرفض الفكرة العامة
والشائعة في المجتمعات الصناعية والثالثة
بأن أشكال التعبير الفني للعصير ذات
الثقافة الشعبية تنسم بالغة والصينيات ،
أو ينصها التضييق في الإدراك ، ويرى أنها
فكرة غير مطابقة للحقيقة ومبنية على النقل
لعناصر معزولة متقلعة من سياقها
الأصلي ، متجاهلة أن تلك الأساليب
الهندسية والأناشيد والرقصات الطفلية
والصور ذات الأشكال البشرية
أو الحيوانية ، ورموز محددة الهوية ومنتشرة
بشكل كبير ، ومنذجة في أدراك عام مختلف
عن أدراك المجتمعات الأوربية
أو الصناعية ، رغم وجودها في مناسبات
عديدة في ثقافة تلك المجتمعات الأكثر
تقدماً من الناحية الفنية ، ومن ثم فإن تفسير
الفن الشعبي بأنه تقليد لمعاصر للفن
البدائي ، إنما هو تفسير يستند إلى خطأ
فاحش ، إنكار وجوده أو قيمته بفرضية
الحلق الجماعي ، مستنجا أن هذا القطع
الشعبي ، أو ذاك يعود إلى شاعر مثقف
وعده ، عما يعني أن الشعب لا يدرك شيئاً
ومع ذلك فهناك قبول بأن كل نتاج فني سواء
كان لفرد أو جماعة ينشأ ، إذا قدر المبررة
الفردية بشكل منفصل ، ليس فقط في مجال

ذكريات عن الفن الشعبي

تحاول ناتاشاسيسينا في مقالها هذا تقديم نظرة أولية من بعض وجوه تلك الحياة التي تسير منذ آلاف السنين على جانبي النيل وفي الصحراء والواحات وسيناء ، وتقول إن ما يراه السائح عندما يبحر في النيل يبدو ، هو تحقق الحياة ، وهي قديمة قدم الصراع بين الصحراء والنهر . . . وعبر هذا الصراع الحيواني تتخلق الثقافة المأخوذة لفلاحى شواطئ النيل ، أقدم فلاحى العالم ، وخلافا بدرجة ما عا طرحة فتحول في رؤيته مسافة الذكر بأن مظاهر الثقافة المأخوذة المصرية تجمع بين الثقافة والزخرفية ترى سيسيينا أن المظاهر المأخوذة الفنية المصرية نضجة أكثر منها زخرفية ، ومن هذا المنظور تدخل إلى عالم الحل والخيال والفخار ، مازجة متوقفة قليلاً عند هذا الأخير ، مازجة ذكراتها بمصر مع معلومات عن الآواى الفخارية سواء فواخير النار البدائية أو الأباريق والطبول والقلل والبلاليص وغيرها ، ثم تنتقل إلى السلالات المرتبطة بها والفخار تمدان مهيتين قديمتين قدم الزراعة التي تحدها ، مشيرة إلى الاستمرارية في الشكل والتقنية بين سلال الأمم البعيدة ولسلال اليوم ، ثم تعرج إلى عالم اللابس ، ويحسنة ومهارة تصف الأديعة التقليدية للرجال والنساء حسب كل منطقة ، وأخيراً تطرح رؤيتها فيها أجواء المعرض من وحدات شعبية مؤكدة عن أن ثمة انفصاما بين الفن الشعبي الرفيع والفن الشعبي الحضارى ، طارحة هنا قضية هامة في حاجة إلى مناقشة متأنية ، نرجو أن نقفها في مقال قادم .

الفولكلور في مصر

لم تبق من فلك الكتالوج التميز الرؤية المصرية ، وقد قلمها الدكتور أحمد مرسى



الثقافة الشعبية بل في كل الفنون الأكثر إبداعاً ونقاء من الانتاج المتلف كالرسم أو الرواية ، فهي لا تعود فقط إلى عبقرية فرد واحد . . فكل فن يعود في أساسه إلى نمطه الاجتماعي والثقافي أكثر مما يتنسب إلى الفنان الفرد .

ومع كون الفنان الشعبي متحرراً وسط مجموعة محدودة من التقاليد ، ومتصلاً بها ، فهو يستهدف شائتين أساسيتين من عمله هما : الغاية الجمالية ، والغاية الوظيفية سواء أكانت تعليمية أو ترفيهية ، وتتحد تلك الثنائية الغائية في الفن الشعبي في اتجاه واحد إلى الدرجة التي لا يمكن فيها وضع حد فاصل بينها في مناسبات متعددة ، ويدخل بهذه القفزة النظرية إلى عالم الملابس الشعبية حيث يخفى فيها الخط الفاصل بين المهدف والعمل والزخرفي ، ثم عالم التوشم وعالم السكن الذي يوازي حالة الملابس ، سواء في الشكل أو الوظيفية ، فهو يجمع التوجهات الأساسية الوظيفية والزخرفية ، ويستهدف التحليل النفس والأنتروبولوجي ، فبدخل عالم الرسوم الموسومة على جدران المنازل والموشومة على أقدرة البشر كرمز الطائر والحية والقلم ، وشكل المين والكيش والكف (خسة وخيسة) والحباب ، ويستغرق جزءاً كبيراً من بحثه في هذا ، ثم يعود للمسكن وزخرفته ، حيث يرى الأول علماً حضارياً يتلخص فيه العالم المحيط بالإنسان ، يحدد فيه شخصيته الإبداعية ، وتقنية التصوير الخاطي تتأسس على ألوان مسطحة ، مع غياب أولة الاهتمام بالمشهور ، وتبقى مميزات زخرفية تتكون من جمال وطبوع ورائس وأشكال هندسية أو رسوم متصلة بالخط إلى مكة وهي كلها أعمال حياتية ودينية ترتبط بحياة المصري .

باعتباره استفاداً -خصوصاً للادب الشعبي- طارحاً تاريخاً للاهتمام العلمي بالدراسات الفولكلورية في مصر مشيراً إلى أن النصف الأول من هذا القرن قد شهد تحولات كثيرة وهامة في عديد من المجالات العلمية والعملية في مصر ، لعل من أهمها الاهتمام بالثقافات الشعبية (الفولكلور) ولم يكن هذا الاهتمام وليد المصادفة ، أو مجرد تقليد للمناهج الأوروبية في النظر إلى ثروات الشعوب ، بل هو نتيجة لحاجات أساسية بدأت تفرض وجودها على الحياة الثقافية في مصر آنذاك

لقد كان الاهتمام بالفولكلور في مصر في بدايته ثمره من ثمار الأفكار الديمقراطية التي بدأت تسرى بين المثقفين المصريين ، ونتيجة طبيعية لوجود الجامعة ، وبداية النظرة النقدية التقدمية إلى تراثنا الفكري عامة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كانت الدعوة إلى ربط الفن عامة ، والأدب خاصة بالهالة ، فورة على المفاهيم التقليدية التي تجعل الفن والأدب صناعتين كجسدية الصناعات التقليدية . وسليها أهم مقوماتها وهي تلك الرؤية الخاصة للحياة بوللو الق ، ولقد أدى كل ذلك إلى تحول حقيقي في النظر إلى الفولكلور فأكسبه نظرة احترام أصبحت فيما بعد في غاية الحساسية .. إنشاء لجنة للفنون الشعبية (الفولكلور) ومركز للفنون الشعبية (١٩٥٧) كمرسى للاستراتيجية لدراسة الفولكلور في جامعة القاهرة (١٩٦٠) ثم المعهد العالي للفنون الشعبية (الفولكلور) (١٩٨١) وانتشرت دراسة الفولكلور في كل الجامعات المصرية ◆



إنطلقت أعمال الندوة - بعد جلسة الافتتاح التي تخللتها كلمات الأستاذة أحمد البيورتي (رئيس الاتحاد كتاب المغرب) وفؤاد التكرلي (العراق) وصبري حافظ (مصر) - بجلسة مساء يوم الجمعة ٣٠ / ١٠ التي ترأسها الأستاذ محمد براهيم ، وشارك فيها كل من الأستاذ مطاع صفدي (سوريا) بعرض دراسته « بحثا عن النص الروائي » والأستاذ رشيد بنحلو (المغرب) بعرض « حين تفكر الرواية في الروائي » والأستاذ عبد القادر الشاوي (المغرب) بعرض حول « الشهادة » كخطاب مواز للإبداع الروائي والنقد المواكب له من طرف أصحاب وممارسيه (وقدم العرض الأستاذ بريدة نظراً لوجود صاحبه خلف القضاة) إنطلاقاً من مجلة الأفكار التي يطرحها حول أولوية تشكل خطاب الشهادة ، ومضى توزيعه بين ذاتية المبدع وموضوعية الوعي بالكتابة ذاتها باعتبارها - الشهادة - توضيحاً وكشفاً عن وجهة نظر [وجهات نظر] ، عن هذا الجنس الأدبي - الرواية - وعن أهم ما يحيط به من مواقع تقويمية فيها هو استطيعي وما هو إبداعاي وما هو أيديولوجي .



وإذا كان عرض الأستاذ (م . صفدي) قد ركز كل أطروحاته النظرية لمحاولة الكشف عن بنية الفقدان ، واعتبار الرواية في حاجة إلى إكمال مداوم ما دامت تظل ناقصة من حيث السرد وتقدم إستراتيجية الإفتتاح على الرؤية بفهمها الواسع دون تقليص لإمكانات التعامل مع التاريخ الذاتي والموضوعي فإن عرض « رشيد بنحلو » إقتطع لنفسه متنا روايات من أربع روايات هي وودة للوقت المغربي (للمغربي أحمد المنفي) ورجيل البحر لمحمد عز الدين التازي (مغربي) والدينا صور الأخير لفاضل عزازي (العراق) ويحدث في مصر الآن (يوسف القعيد/مصر) وذلك لي طرح مسألة تحديث الرواية وكتابتها عن طريق الوعي النقدي بها إذ يتجلى النص الروائي إلى خطاب ثنائي التراكيب بين خطاب الرواية واليتالمة النقدية (أو اللغة الواضحة) التي تكشف عن وعي مساوئ من حيث اللحظات الثلاث التي تتحكم في التشكيل ، وهي لحظة (القبل) ولحظة (الأثناء) ولحظة (البعد) ، وكلها لحظات ذات تأثير في توجيه خطاب الرواية نحو

حول مؤتمر الرواية العربية في المغرب :

[.. إنطلقت بالرباط في الفترة ما بين ٣٠ أكتوبر إلى ١ نوفمبر الماضي ندوة أسئلة الرواية العربية التي نظمتها لإتحاد كتاب المغرب بالتنسيق مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، وقد تمكن للتسون من نقاد ومبدعين روائيين ومهتمين ، مشاركة ومغاربة - وعلى امتداد ثلاثة أيام متلاحقة - من الوقوف على مجلة قضايا عابرة وافقت ولا تزال سيروية تكون هذا الجنس الأدبي الإشكالي الذي ما أنفك يطرح على المشتغلين به صعوبة التعامل معه - على مستوى الكتابة والإنتاج - وقرائمه والخفري تركيبته لتشخيص تشكلات خطاباته الرمزية والإيحائية والرؤية .

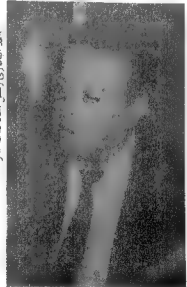
من مصر حضر الندوة الناقد د . صبري حافظ والروائيان إبراهيم أصلان وعبد جبير ، وفيما تغطي شاملة جلسات الندوة ..]

أسئلة الرواية / رواية الأسئلة

قمرى البشير
إدريس الخوري

إستراتيجية التعامل باعتبارها ذات نسق متفاعل يؤثر على رغبة التطوير والخلق والصنعة التي تنبع من ضرورة الكتابة أصلاً ، ولعلنا ونحن نوافق هذا الطرح من منظور تطوير الأسئلة حول الرواية نجد أنفسنا محاصرين مع رشيد بنحو يسؤال : لماذا نعتبر اللحظة الثانية خصبة في الوقت الذي تأل فيه نصوص روائية - حتى بدون وصي بالكتابة - ذات إشكالية من حيث الحدائث السرامية بالشكوك القسوى والتكتيكى ؟ إن الأمر يتعلق في تقديرنا - بحالة قد نسميها - عرض ، الرواية داخل الرواية ، برواية الأسئلة انطلاقاً من كون الرواية العربية توجد حالياً في ملتقى علامات « كريفزبىسكى » أو تقاطع طرق - روائية تسترشد منها ونجيا على ماضيها وهي تشرتب نحو أفق المغامرة للمستعمر إن على مستوى الأشكال أو التيمات ، ولعلنا - ونحن نسترجع هذا السؤال الكامن - نجد في خلاصات بنحو ما يؤكد هذا الملمع إذ تثير إحدى الخلاصات إلى أن الأمر يتعلق بالصنعة ، والصنعة قراءة في الكتابة ،

وكتابة بالقرامة . ما عرض (ع . الشاوي) فقد إنطلق فيه من أسئلة مؤسسة اتخذت لنفسها بدورها متنا من النصوص التي شارك بها روايون مشاركة ومغاربة في ندوة فأس حول الرواية العربية ، ومنها شهادات (ع . غلاب) و (أ . المذني) و (خناتة بنونة) و (صنع الله إبراهيم) و (إدوار الخراط) و (عبد الحكيم قاسم) وسعى بعد ذلك إلى البحث في الوضع الإعتباري لهذه الشهادات حين يدل بها الروائيون وتترتب عن موه تضاهم مع النقاد ، وقد



محمد السري راسي نقاد كتاب الغرب

إستهلت جلة عناصر هذا العرض بإشارة سؤال : هل الشهادة خطاب ذاتي ؟ وما معنى الشهادة ؟ ليكون الجواب عبارة عن خلاصة فرضية هي أن خطاب الشهادة خطاب موجه وقصيدته إعلامية ، ويندمج مع خطابات أخرى ليخلق أفق النص الروائي المأمول .

وقد تميزت الحلقة الأولى من هذه الندوة - بالإضافة إلى العروض الثلاثة المشار إليها بشهادة الروائي المصري عبد جبر الذي سعى شهادته « الورقة المغرية : رسالة في النظر إلى الأشياء » وقد جاءت شهادة (ع . جبر) عملة بكل دلالات المرحلة التي يقسمها التشرخ العربي المعاصر ، ودلالات حالات الحصار الذاتي التي يجهاها الكاتب العربي ، وبغايا الإبداع علمه ، وفي مقصدته الرواية العربية التي أصبحت من منظور (جبر) ديوان العرب الجليل ، وكان بإمكانها أن تتخلق في فسيفساء تصيد البشاعة والجمال ، وأوضاع التردد والإرتداد ، ثم أشار في ختام شهادته إلى أنه بصدد كتاب رواية جديدة . ومن جلة الملحوظات التي أثرت بعد هذه العروض الثلاثة وهذه الشهادة ملحوظة الروائي القسري (م . شغوم) التي كان أول معقب في قائمه للتخلف ، وقد أشار إلى أن بنية اللقدان بنية غير واضحة المعالم في العرض ، وغير محددة التجل والروافد ، وهي نفس الأطروحة التي انطلق منها (م . براهه) لمناقشة عرض (م . صفدي) فأشار بدوره إلى غياب الموضع النظري ، وإلى غموض النموذج المركب (الغرب - المرجعية) والتعسف النظري فيها ينص الاستمداد من (م . باختين) .

II بحثنا عن المونولوجية

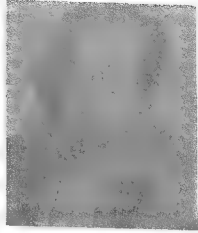
والحوارية في الرواية والنقد العربيين

إندادت جلسة صباح السبت (٣١ / ١٠) بعرض الأستاذ حميد حميداني (المغرب) حول الرواية الحوارية والمونولوجية ، وإقتطع طابعا نظريا في أغلب مقاطعه قبل أن ينتقل في النهاية إلى إيداء ملحوظات تطبيقية بصدد نص روائي للروائية « جميلة ننع » (الوطن بين العينين) التي تبدو في نظر الباحث مثالا نموذجيا لتمثيل الرواية العربية المونولوجية التي تستفيد أحيانا من الطابع الحواري ، ولكنها تبقى مع ذلك مونولوجية حتى النهاية (من ٨ من العرض) ثم تلاه عرض

د . حميد حميداني

الأستاذ محمد الجزائري (العراق) بعنوان جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية الذي إنخذ مثاله ما يقرب من ثمانين نصا وروايات عربية موضوعاً بين الشرق والغرب ، واعتمد منطق الإحصاء والتفاضل بين التاريخ والأيدولوجيا والموقع في السرد والكتابة إلى جانب الاستمداد من الكتابة السينمائية . وأعقبه عرض الأستاذ محي الدين صبيحي (سوريا) حول رواية « بدر زمانه » لبارك ربيع ، وقد بين هذا العرض على فرضية أو/ مقولة الإمكان/ الجواز (Y) Probabilité الارسطية من حيث قراءة النص قراءة إحتيالية تراعى حدود التناقض والتماثل بين الواقع والعلم والحطائي في خلق المحكي ، والتسرح في النهاية قراءة النص المذكور قراءة عيادية Clinique (أ . سريري كما ذهب إلى ذلك صبيحي) . أما عرض محمد منيب البوري (المغرب) فقد إنطلق من توصيف القضاء - المركز ؟ وإنخذ له متنا روايات (ع . غلاب) للمروعة « دنيا الماضي » و « سبعة أبواب » و « المعلم علي » . لكن يضل في النهاية إلى بيان علاقات المكان بالتييمات (الموضوعات) للتكررة في النصوص المذكورة ، ومن جملة ما أثير من ملحوظات حول هذه العروض الأربعة المختلفة النظرية لكل مطلق نقدي في تحليل المثون الروائية ، وكان أول سؤال يطرح بهذا الصدد إمكانية اعتماد التصورات الباختينية - حوارية مونولوجية مثلاً في تحليل النص الروائي العربي الذي يظل في نظر الملعب (بشير القسري) نصاً محاصراً بالمونولوجية أساساً ، ومحكوما بصوت الكاتب الروائي لما كان لا يفتح على أرباض التعدد اللغوي بمفهومه الأيديولوجي ، وإذا كانت هذه الفرضية قابلة للنقاش ، فإن من صولات البحث في سمات الحوارية





د. محمد إبراهيم

المونولوجية يظل هو غيب نظرية عكة للضر في تشكيل الخطاب الروائي من منظور تداولي Pragmatique ينطلق من نظرية l'enonciation إدريس الناقوري بإعتباره معلقا على عرض محمد الجزائري أن مفهوم الرواية التشجيلية يظل غير محدد في غيب إمكانية إقامة غداة عامة للخطاب الروائي العربي، كما يظل مفهوم رواية الحرب بدوره مضيقا ويتخذ طابعا تميميا، ونفس الشيء يقال عن الرواية السياسية التي يلاحظ الأستاذ (م. إبراهيم) أنه بدوره غير مقنع من حيث العنونة والتوصيف ما دام أن كل رواية تظل من حيث علاقتها بالأدبية والأيدولوجيا مسمية. بقي أن نشير إلى أن هذه الجلسة ترأسها من المغرب الروائي (مبارك ربيع).

III بحثا عن نمذجة وتنميط الخطاب الروائي العربي المعاصر: المرجع والصيغ والمعادنة

استهل جلسة مساء السبت عرض الدكتور صبري حافظ حول الرواية والواقع، وقد أتمم العرض بقرضية (فرضيات) أساسية قوامها تأطير أسئلة الرواية العربي حريا إنطلاقا من علاقته بالتناظر والبحث في التفسيرات والأطر المرجعية ثم الخوازم النص التراثي الذي طبع رحلة النص الروائي العربي الجديد، واستمد الباحث مفاهيمه من عدة حقول نظرية لتصنيف الخطاب والمصدر والنضادات. أما عرض سعيد يقطين (المغرب) فكان محوره هو صيغ الخطاب الروائي وأبعادها الفنية، وكانت أهم المنطقات الوصفية والتفسيرية تحكم إلى

البحث في أشكال الإنزياح التي يؤسسها النص الروائي العربي في عرض وتقديم القصة والحكي وذلك من خلال مقطع من رواية الزيف بركات لجمال الغيطاني. وتكيز عرض نواف أبو الهيجاء (فلسطين) حول إشكالية الرواية الفلسطينية خارج الوطن المحتل بعد مقارنات شكلية من حيث النضادات والأزمة بين نصوص الداخل (الوطن المحتل) ونصوص الخارج (أعقبة عرض مبارك ربيع حول حداثة الرواية كاشكال وتنظير ولعلنا ونحن نسترجع جملة هذه العروض الأربعة بدورها نجد أنفسنا أيضا إزاء أسئلة متنوعة ومتباينة قهرنا إلى التصور مدى إمكانية صوغ لغة واصقة في تفكيك آليات الخطاب الروائي العربي وإيجاد حوارية نقدية بين عدة منطلقات نظرية تستمد من نظرية الرواية من حيث التكون والتشكل، وتستمد من التاريخ الأدبي ومن نظرية الأجناس نجما للسلوك في الطولوجيات الكبرى، وإذا كانت مثل هذه الملاحظة تنسحب على عرض صبري حافظ فإن عرض سعيد يقطين قد كشف عن خطورة الوقوع في أسر الشكليات المركبة أو ما أسمته الدكتور فرمال جيوري غزول عند مناقشتها للعرض ب «الحرفية» وذلك لأن سعيد يقطين يفرق في الجزئيات الدقيقة ويحمل خصوصية النص المسروس / المقطع / المسدوس، أو أن المنطلقات النظرية - بمباراة أخرى - تأتي أكثر إغراقا في التنظير، وتغيب جانب التفسير والتأويل، وقد ترأس هذه الجلسة وسير المناقشة خلدون الشمعة (سوريا).

IV وصف النص الروائي العربي المعاصر

ترأس جلسة الأحد 1 نوفمبر الأستاذ إدريس الناقوري. واستهلها عرض (خلدون الشمعة) حول «ثأر محترف» لحطاط صيدلي (نص روائي يصود إلى الستينات)، وإنطلق فيه صاحبه من خلفية نظرية تستند من حيث المرجعية إلى طرح قضية المثاقفة في علاقتها بالثيمة (الموضوعة) التي يعكسها النص للمسرد وهو يبايع الشخصية ويجعلها محورا لإثبات تعالقات الذات والإجتماعي والجنسي و للمحكي والقدري والوجودي، أما عرض الأستاذ سعيد علوش (المغرب) حول الوظيفة اللغوية في الرواية الفنية: نموذج (الجنائز) لأحمد المديني فقد جله عرضا يتسم بالشمولية والإحاطة على علاقة السارد بالمقرئة الموازنة للكتابة، وهو الأمر الذي

يوفر إمكانية الإستمساخ والتناص، وجاء عرض بشير القمري حول دينامية الشكل في أعمال (عبد جبير) ليمس تعالقات الكتابة الأدبية والكتابة السينمائية كممكن من الممكنات الحوارية بين اللغات في المجتمع، واستند العرض إلى فقرات ومقاطع للكشف عن تناص الصنف الأول - الكتابة الأدبية - بالصنف الثاني - الكتابة السينمائية - من حيث اللقطة البانورامية والوسطى والمكبرة والمؤشرات الصورية والقيت في الجلسة شهادتان هما شهادة سامي محمد (العراق) وشهادة خثالة بنسونة (المغرب) وأعقب العرض والشهادتين نقاش موسع ودقيق ساهم فيه كل من صبري حافظ، وعبد الرحيم جبران وأحمد بوحسن ورشيد بنحدو وأبو الرمي وإبراهيم الخطيب (المغرب) وتكرزت أهم المحاورات التي أدلى بها المناقشون والمقرئون حول تحديد المفاهيم والتصورات المستعملة، ومن ذلك ثنائية المثاقفة/ الغرب، ومعنى اللغوية كوظيفة من منظور (جاكسون) في نموذج المعرف، ودينامية الشكل كصعود لدراسة تقاطعات الأشكال واللغات والكتابات واللغة البانورامية كتقنية ثابتة في اللغة السينمائية والمجاعة من منظور تجنس اللغة الروائية. وجاءت ردود المعارضين بدورها مقترنة بأسئلة إضافية حول معنى نفس المفاهيم، فبين خلدون الشمعة أن الحدادته هي سيروية إنتقال النموذج من النص الغربي إلى النص العربي، في حين تمحور اللغة الأدبية مع اللغة السينمائية وأرد من منظور إنتقال لغة الرواية العربية - بسل حتى القصصية والشعرية - الحدادته على أرباب صيغ اللغات المتناحرة في المجتمع والذاكرة الإبداعية. وإذ كانت جمل العروض قد



د. محمد إبراهيم

إستراتيجية الحوار والتعدد والإختلاف

تأتى هذه الندوة في أعقاب ندوات إنعقدت بالمغرب سابقا - ندوة الرواية العربية : الواقع والأفاق بفاس وندوة القصة العربية - مكناس - لتؤكد من جديد دور المغرب وغيره من بلدان العالم العربى في شخص المبدعين الروائيين والنقاد والمهتمين بالثقافة والفكر العربيين علمه في تأطير الأسئلة والقضايا التي تشغل بال الشعب العربى وهو يعيش صراعه الأبدى لتحقيق هويته وأصالة . وقد كان من شأن هذه الندوة أن تعد الحوار بين المشرق والمغرب بدقة جديده من دقات تطويع الأسئلة بصدد جنس آدم يستمد طبيعته من كونه قد أصبح ديوان العرب الجديد (كما قال الروائى عبده جبير) الذى أسس ويؤسس لنفله نوعه جديده يمر بها العالم العربى وهو يبدع روايته ويتقن من خلالها إلى ترجمة أحاسيس العودة إلى الجذور واستشراف التحولات الحضارية للمكتبة ، ولما كانت الندوة قد رسخت ضمينا تقاليد الشعور هذا المطلب فلها من جانب ثان قد خلقت افق الشعور بالوحدة والتعدد ، وافق الشعور بالإنفاق والاختلاف سواء على مستوى الكتابة ومظاهرها ، أو على مستوى الخطابات النقدية والمقاربات التحليلية والمفاهيم والتصورات الإجرائية المستعملة ، وقد كشفت معظم العروض والغرائب والمنقاشات والردود عن هذا الحاحس الناظم ، وهى تتعرف من النقد الغربى والعربى على السواء ، وتطلع إلى الكشف عن دور الرواية في الإحساس بالهوية والأصالة وإندراج البنى اللغوية والزمنية ضمن خطاب هذه الرواية وهى تنقل من كونها بالقوة إلى رواية بالفعل . ولا شك أن تنوع المقاربات المقدمة في هذه الندوة من طرف النقاد والروائيين العرب - مشاركة ومغاربة - من شأنه أن يزيل حواجز المركز والمهلث في مقابل الغرب الذى أصبح من تمجيد الحاصل قربنا لبناء عرض أن يكون نذا أو غربا ميتا فيزيويا ما دامت الرواية العربية تفضل موقعها ضمن بانوراما الرواية العالمية ، ولما أسستنا التي لا تقبل قيمة وإحتداسا عن الرواية الأوروبية أو الأمريكية أو رواية العالم الثالث وغير ذلك من العوالم الأخرى التي تقبع في الظل أو تحتل الصدارة لمجرد أن التزعة الإغربية أو الغرب وجدت فيها مرثما خصيا لنزعاتها

إنطلقت من مفاهيم منحوتة لحزمة إستراتيجية التحليل لإثبات أغلب التدخلات قد جاءت لتطور الطرح أكثر . وكان من شأن هذا التفاعل بين المتدئين أن يخلق جوا من الحوار المصعب حول مضمون المفاهيم المستعملة واعتمادها في الوصف والتفسير بهدف توسيع حقول النقد الروائى .

٧ النص الروائى العربى بين الشعرية والسردية والكتابية

إنختمت ندوة أسئلة الرواية العربية بجلسة خامسة ترأسها الدكتور صبرى حافظ وشارك فيها كل من الدكتورة فريال جبروى غزول ، حول القصة الشعرية في الأدب العربى الروائى المعاصر ، ومحمد عز الدين التازى حول « مستويات الصيغ السردية في رواية ، الوجوه البيضاء » لإبراهيم خورى ، وإبراهيم الخطيب حول تظهور اللغة التقليدية في (لعبة النسيان) لمحمد براه . وإقرنت العروض بشهادات أربع لمحمد عزيز لحياي ، وفؤاد التكرلى - والميلودى شغموم ، وإبراهيم أصلان ، وقد قرأ شهادة هذا الأخير بالكتابة الدكتور صبرى حافظ رغم حضور الروائى بنسه . ومن جملة ما أثر من ملحوظات حول عرض الدكتورة فريال غزول من طرف الأستاذ أحمد بوحسن غياب تحديد مفهوم الرواية الشعرية ، وإستخدام تقاطب بين المدخل النظرى والمثل للدرس حدثى أبو هريرة قال « للمسلمين » أبواب المدينة لإبراهيم خورى « رامة والتئين » لإدوار الحراط ، لكن هذا لم يمنع من توفير بعد السؤال ومصداقته في إثارة قضايا التملجة والتصنيف بصدد تشكل خطاب الرواية العربية المعاصرة وعقبتها ، وهى تتمازج اللغات القائمة في الجسم والذاكرة وتقاليد الكتابة على أن المحكى الشعرى recit هـ postive كما يطرأ في النقد الثرى هو ذلك المحكى الذى تتلاقح فيه مستويات القصص - اللغة ، والسرد - التركيب والزمن والقضاء والشخصيات لتخلق عنصر المفارقة والتعريب والأسطرة الروائى يخلق بدوره إجماعا بتفصيل الكون الروائى إلى « واقعى » و«معتل/ملحمى أو معتدل/ميقى . ومن ثم تطرح مقاييس شمرته الرواية الشعرية نظريا ، ومقاييس إختيار المعالجات المثلثة تطبيقيا . وكما كان بالإمكان أن يكون عرض الأستاذ فريال إشكاليا لو أنه وقف عند نموص مثلة بالفعل لهذا الصنف من قبيل (الزمن للروح) خير حيدر مثلا .



د. فريال جبروى غزول

الإنسانوية الضيقة من حيث الإهتمام والمفاضلة .

شئ آخر عكسته الندوة هو ذلك الحس الوجداني الذى يتحمس بالهوية والشخصية العربية بكل تفاصيلها الكامنة والمعلنة ، والذى كشفت عنه شهادات الروائيين العرب وهى تحتل موقعها في التعبير عن أصالة الإنسان وهماة الإلتحام بالذات (الفردى) والموضوعى (الجمعى) والكون من خلال الكتابة ورصد الواقع بكل تفاصيله البشعة والريفة خلق جمالية النص واللغة وتشكيل الكون الروائى . وقد كانت شهادات كل من (عبده جبير) و (إبراهيم أصلان) و (فؤاد التكرلى) و (سالى مهدى) و (الميلودى شغموم) فى هذا الباب كافية للتعبير عن إشداد الروائى العربى إلى هذه السيرة وملحميتها ، وهو يلجأ إلى الظل والصمت لينتفض لغة الأشياء ويستنطق الأسرار ويعرق المسافات ويلغى التفرق المستقيم .

ويبين أن نغلز أوفياء لمحور الندوة - أسئلة الرواية العربية - وأن نراكم الأسئلة وتركبها نفضل أن ننتمها - ندوة - ونعتت الرواية العربية ومن خلال العروض والتعقيبات والنقاشات والردود - « رواية الأسئلة » ، وذلك لأنه لم يخل أى عرض من أقف العروض المقدمة ، وإى تعقيب من تعبير عفى السؤال ، وجعل كل نص روائى عبرى ، وهو يستند للمقاربة والتحليل - ممكنا مفتوحا لقراءة أخرى ، (قراءات أخرى) ومكنا مفتوحا للسؤال الآخر (الأسئلة الأخرى) .



عروضاً ما يقرب من أربعين مليون كتاب .
كما شارك في إحياء هذا الحفل كوكبة كبيرة
من ألمع نجوم الفكر والأدب والفن في العالم
العربي والغربي إلى جانب بعض كبار
السياسيين في مصر . وقد شاهد هذا الحفل
جمهور غفير يربو على السبعة ملايين نسمة في
أكبر تجمع ثقافي يمكن أن نطلق عليه « سوق
عكاظ القرن العشرين » .

الأنشطة الثقافية :

لم يقتصر نشاط معرض القاهرة الدولي
العشرون للكتاب على عرض وبيع أحدث
ما صدر من الإنتاج العربي والعالمي في
مختلف العلوم والفنون والأدب فحسب
ولما اشتمل على العديد من الندوات
واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية
والعروض الفنية للمسرح والسينما
والموسيقى إلى جانب الفنون الشعبية
والتشكيلية ، التي التقى خلالها وعلى مدى
أيام المعرض ، لفيف من الأدباء والشعراء
والمفكرين والفنانين في حوار مثمر ومشاركة
إيجابية من جانب جمهور المثقفين السامعين
استحشاداً للحضور هذه الأنشطة الثقافية
والتي دارت أثناءها مناقشات تعرض للرأي
الأخرى في حرية ومناخ ديمقراطي أصيل .

وإذا تناولنا الندوات واللقاءات الفكرية
بالتفصيل سنجد أنها تدور حول محاور
ثلاثة .. الأول يناقش أهم الكتب الثقافية
الصادرة حديثاً من خلال مؤلف الكتاب
ونساقده ، وهو بعنوان « ندوة كاتب
وكتاب » ، أما المحور الثاني فهو يتناول أهم
القضايا الثقافية في الفكر والأدب والفن من
خلال مجموعة من المتخصصين والنفاد ،
وعنوانه « الندوة الثقافية » ، وأخيراً المحور
الثالث وهو « اللقاء الفكري » حيث يناقش
فيه الجمهور بأحد كبار المسؤولين والمثقفين
لمناقشة عدداً من القضايا الوطنية والثقافية .

ندوة « كاتب وكتاب » :

وقد تم من خلالها مناقشة الكتب
الآتية : « تفسير القرطبي » للدكتور عبد
المنعم النمر ، « العتب على النظر » للدكتور
يوسف ادريس ، « أمن مصر القومي »
للأستاذ حافظ اسماعيل ، « التاريخ الذي
أمله على ظهره » للدكتور سيد عويس ،
« الشيعية والمهدي والدروز » للدكتور عبد
المنعم النمر ، « ذائرة الإبداع » للدكتور
شكري عياد ، « الزهراء في مكة » للأستاذ
فاروق خورشيد ، « سنوات ما قبل الثورة
للأستاذ صيري أبو المجد ، « أطلس



عن النشاطات الأدبية والفنية

« إن مصر تتنير . مصر في ثورة تاريخية حضارية ، ثورة صامتة هائلة على طريقتها
الخاصة ، طريقة التوسط والاحتفال ، ثورة ودية ولكنها أكيدة . ويظنهم كثيرون جداً من
يزعم أو يتوهم أن مصر الآن لاتنير ، لكل شيء فيها في تغير تقريبا »
(د . جمال حداد : شخصية مصر - الجزء الرابع)

ألوان الفنون والعلوم والأدب ، فإن معرض
القاهرة الدولي العشرين للكتاب قد قفز
قفزة عملاقة ليصبح المعرض الدولي الثالث
على مستوى العالم بعد معرضي فرانكفورت
وموسكو الدوليين ، وأول معرض في العالم
يجمع بين كونه سوقاً تجارية للكتاب ،
ومهرجاناً ثقافياً للكلمة المكتوبة والمسموعة
والمرئية . وهكذا أكدت السنوات العشر
لمعرض الكتاب أن مصر لم تنزل إحدى
القلاع الكبرى للثقافة والفكر والحضارة .

سوق عكاظ القرن العشرين :

في الفترة من ١٩٨٨/٧/٢٦ وحتى
١٩٨٨/٧/٨

احتفلت الهيئة المصرية العامة للكتاب
بإضاءة الشجرة العشرين للمعرض الدولي
للكتاب بأرض المعارض بمدينة نصر ، وقد
شارك في هذا العرس الاحتفالي ثلاثة
وخمسون دولة يمثلها ألف ومبعمائة ناشراً ،

في العيد الألفى لقاهرة المزمع عام
١٩٩٩ ، أقيم معرض القاهرة الدولي الأول
للكتاب تحت إشراف المؤسسة المصرية
العامة للتأليف والترجمة والنشر ، كتقليد
جديد الغرض منه أن تتاح للناشرين
والعالمين في حقل الكتاب فرصة أن
يتدبروا وصائل إخراج الكتاب ، ونشره ،
وتكيفية حماية حقوق المؤلف . وتقول بيانات
المعرض الأول أن عدد الناشرين قد بلغ
(٤٦٢) أربعمائة واثنين وستين ناشراً
يمثلون ثلاثين دولة ، عرضوا ما يقرب من
مليون كتاب . وإن عدد رواد المعرض مائه
ألف زائر وإن قيمة الدخل العام لم يتعد مئة
وستين ألفاً من الجنيهات . وإذا كان معرض
القاهرة الأول للكتاب قد استطاع أن يحطم
جزءاً من العزلة الثقافية التي كنا نعيشها فيها
قبل عام ١٩٩٩ ، ونجح في اجتذاب عدد
من الناشرين العرب والأجانب إلى المشاركة
فيه بأحدث ما يصدرونه من كتب في مختلف

التاريخ الإسلامي » للدكتور حسين مؤنس ، « مصر بعد الجور » للمهندس سعد شهبان ، « قصة كرة القدم » للاستاذ عادل شريف ، « أزمة اليسار في مصر » للاستاذ عبد الستار الشوبلي ، « الأعمال الكاملة » للأديب محمد جلال ، « إيران من الداخل » للاستاذ فهمي هويدي ، « الأعمال الكاملة » لأمين بصري موسى . وإذا حاولنا قراءة ما بين السطور لنجد « كاتب وكاتب » منجب أنها قدمت لرواد المعرض بطاقة تعريف بالكاتب وعلمه الفنى والفكرى من خلال أحدث إصداراته التى نوقشت في معرض الكتاب . فقد كشفت المناقشات النقدية والتحليلية هذه الأعمال المذكورة أهم السمات والخصائص المميزة لكل من هؤلاء الكتاب ، كما أضافت اللام عن الجوانب المجهولة في كتاباتهم الإبداعية ومن ثم أضافت الطريق أمام القراء لمزيد من القراءة للبصرة الرواية .

الثقافة :

وقد حلت بالمعبد من القضايا الثقافية الهامة التى تتعامل بها ومعها ومن خلالها جمهور المعرض وهى : « الحركة النقدية في مصر - الماضي والحاضر والمستقبل » ، « قضايا المسرح المصرى » ، « مشكلات السينما المصرية » ، « قضايا الموسيقى المصرية » ، « الحركة التشكيلية في مصر » ، « الفنون الشعبية بين الإلهام والاستفهام » ، « قضية الترجمة في مصر » ، « الإعلام المصرى » ، « الكوميديا في مصر » ، « عصر القصة » ، « الكاريكاتير في الصحافة المصرية » .

هذه القضايا تشكل لها ثنائيا يحتل في واقعنا الثقافي منذ أمد طويل ، وهى ليست جديدة على الإطلاق . بيد أن الجدل في هذه الندوات هو الطرح العلمى الجديد لهذه القضايا ، بمعنى أن هذه القضايا قد نوقشت من عدة جوانب مختلفة ، من خلال متخصصين يتناولون إلى عدة أجيال ومدارس وإيديولوجيات متباينة عما أشرى هذه القضايا ، وساعد على تقديم رؤى علمية منهجية متكاملة الأركان والزوايا في سبيل الحل الشامل .

اللقاء الفكرى :

وفيه التقى رواد المعرض - كل مرة - بأحد كبار المثقفين والمثوريين لمناقشة أهم المشكلات القومية والسياسية والثقافية ، وقد افتتح هذه اللقاءات السيد الأستاذ

فاروق حسنى وزير الثقافة الذى عرض خطبة الثقافة في الفترة القادمة للجمهور بجميع قطاعات الثقافة في مصر كما ناقش المهندس عصام وزير الرى مشكلة نقص مياه النيل والجفاف والسلة الشتوية ودور الوزارة فى التصدي لهذه المشكلة ، وأيضا تناول المهندس ماهر أباطة وزير الكهرباء والطاقة مشكلة الزيادة الكبيرة في استهلاك الكهرباء وما تقوم به الوزارة لتوفير الطاقة اللازمة في مجالات الصناعة والزراعة والخدمات وحول مدينة « القاهرة » ومراقبتها والمشروعات الجديدة التى تقدم سكانها وتغل مشكلاتهم كان لقاء اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة بجمهور المعرض الذى أراح هذه اللقاءات إلى « مجلس شعب مصر » وهو تقليد جديد تنتهجه هيئة الكتاب هذا العام بإدراج القضايا الوطنية والقومية والسياسية في هذه اللقاءات ، وقد لاقى نجاحا متقطع النظير من قبل الجمهور الذى احتشد للقاء ومناقشة هؤلاء المسؤولين . كما التقى جمهور المعرض بصفوة رجال الثقافة في مصر من خلال هذا اللقاء وهم : د . زكى نجيب محمود ، د . ثروت أباطة ، د . سعد الدين وهبة ، د . عبد الغادر القط ، د . سمير سرخان رئيس هيئة الكتاب .

الأصبة الشعرية :

ومع نخبة من شعراء العالم العربى التقى المثقفون حول مائدة الشعر يهلون من فيض إبداع الشعراء قصائد تثرى النفس وتذاعب الوجدان ولقد حضرت هذه الأصبة جماهير غفيرة استقبلت الشعراء بالتصفيق والترحيب مؤكدة اهتمامها بالانتاج الشعرى الجديد ، وتمسك مدى متابعيتها وتداولها لما يطور على الساحة الأدبية في الشعر من إبداع في مصر والدول العربية .

وقد خصصت هيئة الكتاب الأمسيتين الأولتين للشعراء الشبان ، وقد حضر منهم : الشاعر عزة بدر والشعراء أحمد الحقوى وإبراهيم دادو شوقي هيكل وصالح اللقاني وعبد الحميد محمود والمنجي سرخان ومحمد الشحات وفوزى خضر ومحمد الشهاوى ومحمد فريد ابوسعد وسميح عبد الله الأنوار ومهدى محمد مصطفى . أما الأمسيات التالية فقد شدا فيها الشعراء أحمد الرمايح عبد الواحد (المراقى) أحمد سويلم ، إبراهيم صبرى ، إبراهيم عيسى ، بدر توفيق ، سعد درويش ، طاهر أبوفاشا ، منى غزال (البحرين) ، زليخة

أبوريشة (الأردن) أحمد عبد المعطى حجازى ، عبد العظيم عيسى ، د . عبد الطيف عبد الحليم ، يعقوب الرشيد (الكويت) ، عبد النعم الانصارى ، فاروق جوييدة ، سمعاد الصباح (الكويت) ، فاروق شوشة ، فتحى سعيد ، كمال عمار كمال نشأت ، محمد إبراهيم أبوسنة ، عبد الله البروندى (اليمن) ، د . محمد أبودومة ، محمد النعمان ، نضال الأشقر (لبنان) ، نزار قباني (لبنان) ، محمد مهران السيد ، مصطفى عبد الرحمن ، د . نصار عبد الله وفاء وجدى . أما الأمسية الأخيرة فكانت للشعر العلمى وقد اشترك فيها الشاعر عبد الرحمن البندوى وأمين فؤاد حداد وعمر نجم وهما شاهين وخالد عبد النعم وزين الصابيين فؤاد وسمر عبد الباقى وصالح الراوى وعمر الصاوى ومحمد كشك .

العروض الفنية :

وقد حفل المعرض هذا العام بالعديد من العروض الفنية للمسرح والسينما والموسيقى والفنون الشعبية تأكيداً لرحلة الفنون التى يحل الكتاب منها مركز القلب . ومن داخل سربا يوسف علام التقى جمهور المعرض لأول مرة بجموعة من العروض المسرحية والموسيقية منها أمسية مسرحية بعنوان « رفاة الطوطاوى » رائد عصر التصوير إخراج عبد الغفار عوف ، كما قدمت الفنانة العربية نضال الأشقر مونودراما من تراث الشعر العربى ، وكذلك قدمت مسرحية « العسل عسل والبصل بصل » لسمير المصطفى ، كما قدم نجوم المسرح الحديث مسرحية « ماراباد » وقدمت فرقة منف التجريبية مسرحية « البديكة » واختتمت العروض المسرحية فرقة المجلس الوطنى الفلسطينى بعرض مسرحية جواد الأسدى « خيط من فضة » .

كما شملت الأنشطة الفنية عروضاً لفرقة الفنون الشعبية وفرقة الألآت الشعبية للموسيقى وشعراء السيرة وكذلك عروضاً موسيقية لفرقة الموسيقى العربية وأوركسترا القاهرة السيمفونى بقيادة المايسترو يوسف السيسى الذى أمتع رواد المعرض بروائع الموسيقى الكلاسيكية والحديثة على امتداد أسبوعين . ولقد تضمنت هذه الأنشطة ولأول مرة عروضاً سينمائية للأفلام التسجيلية التى تناولت مختلف أشكال الفنون في المجتمع المصرى قديماً وحديثاً .

وهكذا يكون المعرض الدولي العشرون للكتاب قد تحول إلى مهرجان ثقافي كبير، فأتضاف إلى مهامه كسوق دولية للكتاب أبعاداً أعمق تتضافر فيها الكلمة والنتم وموسيقى الشعر، إلى جانب كونه بنماثيل منه المثقفون والباحثون شتى ألوان العلوم والفنون والأدب، ليصبح علامة هامة في تاريخ الحياة الثقافية في مصر والعالم العربي.

عصام عبد الله



البرنوموراديا

سياسة . والأفضل منها المقال أو الخطاب السياسي ، لأنه المجال الطبيعي لذلك . وأخذ مورافيا على السياسيين عدم احتفالهم بما يقوله الأدباء . وضرب مثلاً باتفاقية زيجان - جورباتشوف لمنع القنابل الذرية ، وهي اتفاقية كان يمكن ألا تتم أصلاً لو أن السياسيين استمعوا إلى الأدباء الذين حذروا منها .

ورغم ذلك فمورافيا ضد الالتزام ، لأنه يفرض على الكتاب الولاء لاشياء معينة ، بينما يرى أن الكتاب يجب أن يظلوا أحراراً . وعن الحركة الأدبية المعاصرة في إيطاليا ، ذكر مورافيا أنها جليدة ، وأن هناك عودة مرة أخرى إلى الاهتمام بالفن الروائي ، أكثر مما هو في فرنسا أو إنجلترا .

ولكنه اعترض على إيراد أساء كتاب إيطاليا الجلد ، لأنهم يتغيرون من وقت إلى آخر ، حيث أن معظمهم لا يبرز في مرحلة التكوين . وأكد مورافيا أن الرواية تحظى باهتمام كبير ، سواء من قبل الجمهور القاري ، أو من قبل الكتاب . وتعد الكتب الروائية التي تطبع وتنتشر هذه الأيام في إيطاليا أكثر من مثيلها عندما بدأ الكتاب .

بعد ذلك دافع مورافيا عن شخصياته التي توصف بأنها سلبية ، قائلاً أنها تظهر ردود فعلها بأفعال أخرى . وهذا دليل على أنها تتحرك ، وبالتالي فهي ليست سلبية . كما أوضح مورافيا أن رواياته لها وجهان ، وجه شخصي خاص ، ووجه اجتماعي عام ، أو مشكلة فردية ، ومشكلة اجتماعية غير أن . المشاكل الفردية الخاصة ، في يقين مورافيا ، هي الأكثر أهمية ، لأن مسئولياتها في النهاية تكون على الفرد ، بينما لا تحصل المجتمعات مثل هذه المسئولية .

من هنا يتم الروائي بالأفراد . والفنان الحقيقي هو الذي يلتفت الأشياء التي قد تبدو بسيطة ، ويصنع منها شيئاً كبيراً .

وعقد مورافيا مقارنة بين روايته « زمن اللامبالاة » ورواية « الأخيرة كرامازوف » لدوستوفسكي ، أوضح فيها أنه إذا كانت المشكلة في رواية دوستوفسكي أنه إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء مباح في العالم ، فكان في روايته يطرح نفس الفكرة ، ولكن بشكل عكسي ، يقول أنه إذا لم يكن الله موجوداً فلا شيء يمكن أن يحدث .

انه يرى امكان حلها في المستقبل ، واقامة الدولة الفلسطينية ، في اطار أن تتعايش الأجناس والديانات المختلفة ، على نحو ما تتعايش في أوروبا .

ذلك أن مورافيا ، من حيث المبدأ ، يقف ضد العنف واستخدام القوة ، ويتخلى أن تحل مشاكل العالم وصراعاته من طريق الانفتاح .

وحتى لا يضي مورافيا في حديث السياسة ذكر أنه ليس سياسياً ، فالأدب شيء والسياسة شيء آخر . وكرر هذا القول في اللقاء الثاني الذي عقد معه في معرض الكتاب ، موضحاً الفرق بين السياسي الذي يبحث عن النسبي والممكن ، والفنان الذي يبحث عن المطلق والمتشيل ، ولو أنه يرى - على الأقل بالنسبة له كاديب وعاشق للادب - أن الأدب أكثر أهمية من السياسة .

ومع هذا فيمكن للروائي أن يستلهم السياسة كما يستلهم الحب وغيره ولكن ليست واجبا عليها يفعل ذلك

على الساسة وحدهم يقع عبء الفعل . أما الفنان فكل ما يفعله أن يدل يشهداته على العصر ، لأنه لا يعتقد أن للادب وظيفة في حل مشاكل البشرية ، أو أن له رسالة تتجاوز حد « تطهير » المتلقين بالمفهوم اليوناني للكلمة Catharsis .

أما من أراد الحكمة فليذهب إلى الفلاسفة أو رجال الدين .

ووصف مورافيا الروايات السياسية بأنها روايات سيئة فنيا ، كما أنها تعتبر أيضاً دعابة

دعت وزارة الثقافة المصرية الكاتب العالمي البرنوموراديا لحضور معرض القاهرة الدولي العشرين للكتاب ، الذي أقيم في أرض المعارض بمدينة نصر ، فيها بين ٢٦ يناير - ٨ فبراير ١٩٨٨ .

والبرنوموراديا (١٩٠٧ -) كاتب إيطالي تضرب جلوره في الثقافة الأوروبية . بدأ كتابة الرواية في سن السادسة عشرة ، وله إنتاج غزير يتسم بالوعي والفاعلية ، يقرأ في جميع أنحاء العالم ، صور في بعضه ويلات الحرب ، وما تحمله أحداها في النفوس منير ، يحل محل ما فطرت عليه من غير ، وتقدو فيه شخصيات النساء والرجال عظما ووسحا ضاربة ، حين تهبط الحياة أو يهبط للمجتمع المحيط بها ، من التسامى والحريه ، الى الانحطاط والضعف .

ان انجذاب العالم الخارجي وجنونه يؤدي ، في نظر مورافيا ، الى انطلاق العالم الداخلي بلا قيود ، وفوق كل السدود .

● في المؤتمر الصحفي ●

كان اللقاء الأول مع مورافيا في مؤتمر صحفي عقد في فندق ماريوت ، أجاب فيه على مجموعة من الأسئلة وجهها إليه عدد من الكتاب والصحفيين ، تعرض فيها مورافيا للعالم العربي ، موضحاً أن مشكلته تتمثل في تعدد مستوياته الثقافية ، وأن القضية الفلسطينية التي اشترك مؤخرًا مع ياسر عرفات في مؤتمر في الكويت حوّلها ، تبدل في حاضرها ، كما يقول ، بلا حل ، على حين

ان البطال في روايه مورافيا، يسعى لاختيال أمه . سوى ان السدس في يله لا ينطق ، لان الدافع المعنوي لم يكتمل . ويرى مورافيا ان مثل هذه الشخصية ، التي تمجيز عن ارتكاب جريمة من هذا النوع ، ليست سليمة ، لان المتصيرين في العالم ليسوا مثل اوموسيليلي .

ولكل كاتب مفتاحه الخاص الذي يفتح به أبواب الحقيقة . ويضرب مورافيا مثلاً ببلزاك ، الذي يعتبر المال مفتاحه الى الحب والفن والسياسة .

وفي هذا القرن الذي تصاعد فيه الاهتمام بالجنس والعلاقات العاطفية ، عبر أبحاث التحليل النفسي التي مضى عليها كعلم نصف قرن ، فان مورافيا يعتبر إنتاجه جزءاً من الاكتشافات الموضوعية في هذا المجال من حياتنا ، ينقص به جوانب الشخصية المختلفة ، في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى ، وفي تشابكها مع القيم الاجتماعية ، دون أن يتورط في إباحة فجوة .

ويذكر مورافيا في الأحاديث التي أجريت معه في بلاده ان فرويد وماركس يعتبران أكبر مفسرين للواقع المعاصر ، لا غنى للروائي عن استخدام المعرفة التي قدمها كل منهما ، ولن يكون الانسان ابن عصره إلا إذا كان فرويدياً وماركسياً ، من غير ان يفقد ذاته .

وروابط مصير الفرد بالمجتمع أو بالبطيعة التي ينتمي اليها ، في عصرنا الحديث ، معنى أساسى من المعاني التي نجدها في أدب مورافيا ، منذ أعماله الأولى ، كما نجد معاني السأم ، والقلق ، والاحترار ، والامبالاة ، والوحدة أو العزلة الانسانية والانفلاق ، والانفصام بين روح الانسان وجسده ، أو بين عقله وغريزته . . . وقد اكتشف مورافيا ان هذا الانفصام ليس وليد عصرنا ، ولما كان في جميع الأزمان ، وفي كل الامكنة .

ولا يزال مورافيا ، رغم أنه تجاوز الثمانين من عمره ، يحفظ ملكاته الإبداعية . لم يتوقف عن الكتابة . وقد انتهى مؤخرًا من كتابة رواية عنوانها « رحلة الى روما » ، وقصة قصيرة تحمل عنوان « فيلايم الجمعة » ، مسترشداً خلال هذه السنة . كما أنه يتابع في نفس الوقت الكتابة للمسرح الذي كان دائماً من الفنون التي تجلبه .

ورداً على الاسئلة المتصلة بالمرأة ، ودورها البارز في أدبه ، قال مورافيا ان المرأة احدى حقائق الحياة . وهي تمثل نصف البشرية ، وأضاف أن العلاقة بين الرجل والمرأة هي الشيء الوحيد في الواقع الذي يتسم به الألب ، وهذه العلاقة تتراوح بين الحب ، والعلاقة الأسرية .

ويتعرف مورافيا بأنه شخصيا مدني للمرأة بالكثير ، فهي التي علمته ، ويتضح أن تكون المرأة ، بسلوكها ، مدينة له بشيء . فقد تكلم عنها كثيراً ، وأظهر في كتاباته الكثير من خصائصها . وهو يراها عبة للسلام ، وأحياناً تكون أكثر حيوية ونشاطاً وكذاً من الرجل ، كما أنها تمثل طبقة صاعدة .

وتعرض مورافيا لمعاداته في الكتابة ، فذكر انه يكتب في أي مكان يتوفر فيه الهدوء ، بعد أن أصبحت روما مليئة بالفضوضاء .

وأشار مورافيا الى أن جميع رواياته قدمت في السيتا ، وهو نقلاذ سينمائي يكتب في إحدى المجلات الإيطالية ، يؤكد أنه ليست هناك علاقة بين الأدب والسيتا ، ولا يجب أن تكون . فالأدب شيء والسيتا شيء مستقل . وإذا أراد المخرج أن يكون صادقاً مع العمل الأصل ، فقد تجيزه ، والأفضل ان يكون متميزاً وأميناً في طرح انطباعاته على العمل السينمائي ، ولو ابتعد عن الأصل .

ومن القضايا التي أثرت في لقاء مورافيا برواد معرض القاهرة الدولي للكتاب ، وحضره وزير الثقافة ، قضية تاريخ الرواية ، التي بدأت في الملاحم القديمة كحكايات شفوية ، وعسوتية ، أي بالكلام وليس بالكتابة . ولأثارت هذه الصفة ، صفة الصوت التي تضبطها الأذن ، ملازمة للرواية إلى اليوم ، كما يجتزن الجنين في بطن أمه كل مراحل التطور التي مر بها الانسان ، وأنه شخصيا بدأ الرواية بروايتها بالكلام ، ثم عندما أخذ يكتب كان يعيد قراءة ما يكتب بصوت مرتفع ، حتى يسمعه بأذنه ، لان للاسلوب الأدبي صوته أو جرسه الموسيقي ، ويعد ذلك بدأ يقرأ الرواية بعينه فقط ، دون صوت .

وتعتمد الرواية ، عند مورافيا ، على البناء الفني ، وعلى الشخصيات ، والايقاع . ويمكن لهذا الايقاع أن يكون بسيطاً أو مركباً ، يبدأ بطيهاً ثم يتحول الى السرعة . . والرواية يمكن أن تترجم . ولا يمكن ترجمة القصيدة .

وحول مدى التزام الروائي بالحقائق التاريخية ، ذكر مورافيا أن للروائي الحق كل الحق في التصرف فيها .

واختتم مورافيا لقاءه بالحديث عن زوجاته الثلاث . الأولى الساموراني التي قضى معها خمساً وعشرين سنة ، وصفها بأنها روائية شهيرة ، على درجة كبيرة من المؤهبة ، وهي نتاج للرمزية الروسية . والثانية داتشيا مارابيتي ، شاعرة وروائية وكاتبة مسرحية ومخرجة أيضاً . كان لها دورها القوي في الحركة النسائية في إيطاليا ، وأمضى مورافيا معها ثمان عشرة سنة ، والثالثة كارمن ميرا ، مضى على زواجها سبع سنين ، وهي روائية موهوبة ، تمتلك أدوات الرواية الحديثة ، كما تتمتع بالقدر على الكتابة التلقائية ، والأجادة في وصف المجتمع .

دراج المسترلون في مصلحة الاستعلامات ووزارة الثقافة على دعوة كبار الكتاب العالمين لزيارة مصر والالتقاء بكتابها ومتفقيها ، والتعرف على الحياة فيها بكافة القيم التي يتمتع بها شعبنا الأصيل . وهو تقليد جديره أية حال ، لا يتغير به بلدنا ، فمنذ سنوات طويلة وجهت الصين دعوة مفتوحة إلى البروتو مورافيا ، وعاد منها



أشرف الصباغ

قفزت أُمي من فوق العربة ، قُلِّفت بالشَّيب إلى
جوارى ، جَلبت طرحتها من تحت قفص الليمون . حل أُمي

القفص وأنزله حل الأرض ، أمسك يدي العربة ، وحل من
وضعها ، نظر إليها ، وقيل أن ينصرف دافعاً العربة أمامه ،
ودعته بنظرة خاطفة .

كانت قد ضربي في الصباح ، عندما جرح السمار يدي ،
حيث كنت أسفر عيني في حبة بطاطا ، لكنني سرعان
ما تسَلَّلت إلى عربة (أُم لواظ) وسرقت حبة أخرى ، ولا
فُشلت في الحفر عليها ، إستبدلتها بحبة البطاطس من فرش
(عبد الجواد) .

وضعت الشَّيب تحتها ، وجلست . إبتدلت يدها تحك
ليمونة . نظرت مرة ثانية إلى أُمي الذي إبتعد قاصداً الوكالة ،
وسرحت ببصرها خلفه حتى غاب .

السوق خالي ، وأغلبهم باع ، وذهب ليجوز بضاعة الغد .
لم يتبق إلا القليلون ، فوق عرباتهم أو خلفها . المشترون أيضا
يظهرون بين وقت وآخر ، يسامون ، والباعة يتسلمون في
وقفاتهم أو جلستهم ، بعضهم قد غفا ، والبعض الآخر لا يزال
يدلل حل بضاعته . بإشارة أو إزعامة ، وهدوء ما يتسلل منبسطة
في كل الإنجماحات ، يسير في رتم بطيء ، وخطى واثقة ،
لا يكسر من وقعها سوى طنين اللباب المتراكم فوق قش الأرز
اللبل في الأقفاص المهشمة ، أو صلي العربيات المغطاة
بالشكاثر ، وبعض القطط تتلصص ، وكلب زكية لا يزال نائبا
تحت عربتها .

إنتهزت فتوة أُمي ، وقُلِّفت الكلب بحجر ، عوي ،
فزعت أُمي ، نظرت إلى ، إنشغلت بالحفر ، ولما رفعت
وجهي ، رأيتها تبسم محلرة :

هو الصبح للسمار .. ودلوقت الكلب ! ..

كما لو كان الكلام لا يعنى ، رفعت الوجه إلى أصل ،
ورحت أتأمله إسمعت بسمتها ، زحفت ناحيتها ، أدركته إليها ،
مالت إلى الخلف ضاحكة :



— دى شبه لواخط .

هششت ذبابة من فوق أنفى متافاً .

— إزيك يا حرامى البطاطس .
ضحكت أُمى ، ولويت بوزى .

وضعت الوجه بجوارى ، رحت أنظر حيتا تلهب عيناها ،
ولما عفت أخذت أحفر بالمسار على الأرض . إتسمت الحفرة ،
القيت بالمسار ، تسلفت إلى عربة بجوارنا ، إقتربت في هدوء
وحذر ، هويت بكفى ، سقطت ذبابة ، أطبقت عليها في
حرص ، جربت بخفة ناحية الحفرة ، وضعتها ، أهلت عليها
التراب ، إتبهت أُمى ، نظرت إلى الحفرة ، قفزت بعيداً
عنها :

— ياواد بطل قرف .. حاضريك .

جاءت لواخط ، أشارت لى بيدها ، جلسنا بعيداً . نظرت
إلى طويلاً ، وذبابة تحاول الدخول فى فتحة أنفها ، والمخاط
يمنعها ، إتنابنى إحساس بالقلق ، تحول إلى حركة فى يدى ،
هششت الذبابة ، إتسمت لواخط ، تحرك سواد عينيها
سريعاً ، إختلط بياضها الرائق ، مدت يدها لى جيبيها ،
أخرجت مسماراً وقطعة حجر ، وضعتها بيننا :

— رسمت إيه إيهارد .

أشرت لى حبة البطاطس خلف أُمى هناك ، نهضت ،
جاءت بها ، وراحت تتأملها ، وبين الحين والآخر تحاول دفع
ذبابة ، وعيناها مركزتتا على الوجه ، كأنها تقرأ ملاحظها ،
ورسمة توارى الكشف حول الشفتين ، وحل جانبي فيها .
مسحت أنفى بكفى :

— حلوه ؟

— أيوه ... حانعلها .

أشرت لها برأسى ، فى حين كانت أمل تنزل من عربة
المدرسة ، وبيدها حقيبتين : أحسست بخواء شديد فى
الصدر ، إرتفعت عيناى مع كفها البيضاء الصغيرة ، وهى
ترزح القصة إلى جانب رأسها لتكشف عن جبهتها المقوسة فى
رحابة ولعان ، والجزة الخلفى من شعرها مقصوص على شكل
ذيل الحصان ، وكلما خطت خطوة ، إنزاحت المريلة لتبين عن
ساقها الرفيعتين بداخل جوربها الأبيض الطويل ، وكلما
إقتربت ، قق قلبي ، ووجهها يلسع ، والسنستان الأماميتان
تبرزان الشفة العليا ، فتبدو ملاحظها جيماً باسمه فى هدوء
ينسحب على نظرات العينين ، ولما صارت بمحاذاتنا ،
أبطأت ، ونظرت إلينا ، إتسمت عيناها ، إتسمت ، عقصت
أنفها ، أدارت وجهها سريعاً ، إتسمت خطواتها ، وضاعت
بسمتى ، وعندما إلتفتت مرة أخرى ، حاولت الإبتسام ، لكنها
كانت قد إختفت ، وصوت لواخط يتسلل بقسوة قابضاً على
اللحظة :

— حاترسم على الليمون كمان .. !

فى حين يمر عيد الجواد دافعاً عرته ، وياقة جلبابه متهدلة ،
تظهر قفاه الأسود ، وتجرح فى ذيلها قش الأرض وبعض ووقات
الكربن والجرائد . إلتفت إلينا :

— إزيك بالأم مسعود .. الراجل راح الوكالة ؟

— أيوه ..

— مش عاوزة حاجة ؟

— تسلم ياخويا ..

ولما تجاوزنا .. إلتفت ثانية ، وحل شفثيه الغليظتين بسمه ،
تظهر قفاه الفم الخالى من الأسنان :



— حاترسمنى ياسمعود ١٩ ..

وللمسافر في يدو الحجر في الأخرى ، ومسحه من اللبشة
والطرف على ملامح الغائبة ، ويسمة على وجه الجليلة أسمى
تنظر .

أخملت أنحت الشفتين ، وأزيل عنها لون الحجر الداكن ،
أغرس سن المسار ، أجدد خطأ رفيعاً بين شفتين ريفيتين ،
نظيفتين ، والجليلة تبتسم . ولما حاصرتني عينها ، رسمت
وجهي ، وقسمته مناصفة بدلاً من الخيتين ، ورحت أرح بين
البياض المتعد ، والنسمة المتكاثفة خلف غشاء العين
الشفاف ، وكلها أبحت النظر ، رأيت وجهين مكتملين في
الأفق الخلفي ، فيها وراء الأبيض المتقوس مع إنحدارات
الجبية ، وتفرطحاتها . وفي الزوايا القريبة من الأذنين أقبض
صل شعاع ، وأرفع وجهي ، أنشم ، أخفر ، وتقلت
اللحظة ، تسرب ، وصدلى الأبيض ، تتجاذبي الزوايا
تنفسي ، وأعود خلأيا عضوية ، تتشكل وجهاً واحداً ، يلتصق
العلمر ، ولا ينقسم ، يخطو خطوة ، يتجاوز الخط الفاصل ،
يقف على عتبات العين ، وتنحسر الموجة الشفافة الساكنة ،
تترقرق ، تنداح رذاذاً ، تتوحد مع النسمة المتكاثفة ، وتجتازان
معا غشاء العين الشفاف .

فزنا حين صرت عجالات السيارة على الأرض بشدة ،
إلتفت ناحية أسمى ، كانت مائلة إلى الخلف في دعر ، والفقوص
بين ذراعيها . سيقتي لوحظ ، القيت بالمسار وقطعة الحجر
ولحقت بها . إنفتح الباب ، نزل الرجل . حملنا الفقوص عنها
وخطوط زرقاء ترحف بين تجاهد وجهها ، وصدرها يعلو ويصط
سريعا .

استندت إلى الأرض بكفها ، زحفت إلى الخلف ، ووضعنا
الفقوص بينها وبين السيارة . إقترب الرجل ، حاولت
البورس ، لم تستطع ، نظرت إليه :

— معلش يا بيه .

— مش تقعدى على جنب

إبتسمت :

— أى خدمه ياسعادة البيه

كان طويلا ، وحذاءه اللامع يكاد يدفع الفقوص في وجه
أسمى ، وثمة تواصل بين ما في الفقوص ، ولون تلك الأزرار التي
تومض بشدة ، فتصنع دوائر شاحبة على صدر القميص
الأبيض ، تنزل طوليه حتى يمتد القميص في البطولون
فتنقطع . ولما رفعت وجهي ، إصطلمت عيناى بعينه ،
إرتعشت حاولت الإنشغال بأى شىء سوى ، لم أستطع ، مط
شفته السفلى إلى الأمام ، ضاقت عيناه ، وضيق ما على ملامح

وجهه ، لكنه ما لبث أن زم شفتيه ، وأشاح عنى . أخرج يدا
من جيبه ، وأبقى الأخرى ، أشار :

— هات خمس ليمونات

إتسمت بسمتها . وعندما التفت إلى لوحظ ، رأيتها
مصلوبة على السيارة ، تسحب خلفها ، كان وجهها ملتصقا
بالزجاج ، إقترت : حبات التفاح الكبيرة متناثرة بكثرة على
المعد الخلفي ، ولشافة مفتوحة ، شبت على أطراف
أصابعي ، لم أتبن ما بداخلها ، واللفافة الأخرى مربوطة في
عناية بشريط أحر لامع . نظرت إليها ، عينها مركزان على
حية نقاح ، قريبة ، ولسانها يلحق الزجاج . ملحت يدي إلى
مقبض الباب ، جلسته ، لم يفتح ، واستدرا على صوته :

— ما هى بلد سايه . فين بتوع الثموين ..

ونظراتها تنكسر على المسافة بينها وبينه ، إستباحت بسمه :

— خدمهم بريال وتخلص ياسعادة البيه ..

ووجهها يزداد تقضنا ، ويدها الممدودة ترتعش .

تسحب لوحظ ، سارت في بطن صوب المكان الذى كنا
نجلس فيه ، إتحنت ، إلتقطت المسار والحجر ، عادت ،
دست في يدي المسار ، وقبضت على الحجر ، وأغمتها صوب
الرجل . ◆



سمير درويش

— من خلال فتحة الغيم —

شمسنا المهاجرة

أختفى محازن الساء إن طفقت دمعين

أم تراه سطرها الأخير ينقضي

لنستكن الحياة بالردى !!

وقلت : وشوش الحمام سره للموج

قلت : تنمى المسافة التضيق بين وردة تبوح بالرحيق

والذى يروم عطرها

وقلت : انى رجوت أن أبث للنبات شعري الفصيح

يرتوى ، يصير مركباً

وقلت : فى هنيهة يصير خامداً تموج المياه ، يختفى

بصخرة

نمد فى محاجر الشلو ط نلجها

وقلت : يبدل الحمام تحت جلدى الصدى غنوة

الحروج من منابع الحرير

والدخول فى برودة الرخام

قلت : فى إطارها المذهب الحواف طفلة ،

تكوّر الوجود دمة ،

تخط فوق خدفا ملايح الشتات

قلت : انى يهجه الساء مظلم .

تصدنى ..

دفنت باستدارة — النهود رأسى التمرور فى كهولة

البراح ،

وانقباضة العروى ،

والدينا

تشققت وريقة الحياة واستقر فى كآبة الغيوم لوئها

تنبت أنامل الحريف : باستطالة الذراع

واستقامة الضلوع

أثمرت قريحى علامة السؤال ،

أينعت بوجهى الكليل أدمعاً

وحرقت نسائم الجفاف أحرف الوريقة التضرع

بالأسى

وبأن بالحين جرحى المديد بامتداد لحظة الـ .. و

د

أ

ع

شيدت تداخل الحروف الوقوف فى مفارق الطريق

شيعت سهام قمة الشتاء



تحطفي جهامة الوجوه في بداية السراب
 اكتوى بنارها حبيبة الرمال ،
 - تستعير من حرائق الشموخ نارها -
 أكبر في شجاعة الدين يقذفون في مناهة المواب متعة
 الصباح
 أشتوي سيلة المياه كي تشق سطوة الجفاف في ممالك
 .. تذل داخلي
 فتتفي حلاوة المياه في سخونة الرمال ،
 اكتوى بنارها ،
 أكبر كبر ألوز بالحياة ، تتنفي
 أكبر ثانيا ، فتتفي

..... أكبر ثالثاً
 ورابعاً
 فتتفي ، وتتفي
 و
 تسقط الوريقة اليتيمة الوجود من شجيرة الحريف ،
 أنتهى ،
 أعود حيثما بدأت كي أُنص من طراوة اليهود قصة
 دفنت باستدارة اليهود رأسى التمور في كهولة البراح
 وانقباضة العروقي
 والدم ،

◆

تأثيرات المسرح على المسرح لصالح عبد الصبور

مراد عبد الرحمن مبروك

عرض لرسالة الماجستير المقدمة من
الباحث/ جمال نجيب التلاوي تحت
عنوان « تأثير البيوت على المسرح
الشعري لصالح عبد الصبور »

وهذه الدراسة تحاول أن ترصد بالتفد والتحليل تأثير أعمال البيوت على المسرح الشعري لصالح عبد الصبور . فالبيوت كاتب معروف على مستوى العالم بمساهماته الشعرية والمسرحية والتلقية ، ولهذا فقد أعدت حول أعماله الكثير من الدراسات النقدية ، وكذلك لصالح عبد الصبور أحد رواد الشعر العربي الحديث ، والذي أعاد الحيوية للمسرح الشعري خلفاً لأحمد شوقي وتكملة للشوقي . لهذا أعدت الدراسات المختلفة حول أعماله . وهذه الدراسة لا تختص بأحد منها بمفرده ، وإنما تحاول تلمس خطوط تأثير أعمال البيوت (مسرح شعر ، نقد) على مسرحيات لصالح عبد الصبور ، لتري إلى أي مدى أفادتها لصالح وهل تنعكس على تلك المؤثرات أم ظل يدور في فلكها .

لماذا هذه الدراسة :

والدافع الذي شجع الباحث على اختيار هذا الموضوع بالعديد ، يتمثل في سببين أولهما خاص بالدراسات السابقة التي تعرضت لهذا الموضوع ، فقد لاحظ الباحث أن الدراسات السابقة التي تعرضت لهذا الموضوع ، كانت تشير فقط للمقارنة بين الأعمال الشعرية لكلا الشاعرين ، أما عن الدراسات الخاصة بالمسرح فلم يسبق هذه الدراسة غير أربع مقالات ، ثلاث بالإنجليزية وواحدة بالعربية ، كتب المقال الأول الناقد الإنجليزي لويس تريمين « Louis Tremaine » بعنوان « مشاهدات حول حادثة مأساة الحلاج ، (مجلة العالم الاسلامي - يناير ١٩٧٧ م) ومقالاً آخر للناقد العراقي فاضل تامر عن نفس الموضوع ثم جاءت المقدمة التي كتبها د . خليل سمعان لترجمته مسرحية عبد الصبور « مأساة الحلاج » إلى الإنجليزية ، وقد غير د . سمعان عنوان المسرحية وجعله « Murder in Baghdad » ذلك ليريد لدن القارئ الإنجليزي الشيء فيها وبين مسرحية البيوت « Muder in the Cathedral » والمقال الأخير كتب د . عبد الحميد إبراهيم باللغة العربية ونشر في مجلة فضول (١٩٨٥ م) ويتضح من المقالات الأربع أن النقاد أولوا اهتمامهم للمقارنة بين مسرحيتين فقط هما مأساة الحلاج : - وجرية قتل في الكاتدرائية ، وهم بذلك يفضلون أربع مسرحيات لكل كاتب ، وهذا ما تحاول الدراسة الآتية أن تتجاوزه .

اقتحام هذا المجال موروثه الثقافي الأصق لكونه مبدعاً للنقصة القصيرة والرواية .

ومن هنا استطاع الباحث أن يحطم الرتبة التي ألغتها الرسائل الجامعية بأقسام اللغة الانجليزية فتحصل عنه الترجمة والبحث ليجمع دراسته المقارنة بين الأدب الانجليزي والأدب العربي لا بين الأدب الأجنبية فحسب .

(تأثير البيوت على المسرح الشعري لصالح عبد الصبور)

فلا تزال الدراسات المقارنة مجالاً بكرراً أمام الدارسين لرصد الالتقاء الحضاري والثقافي بين مختلف شعوب العالم . ولا تزال جامعاتنا المصرية مقصرة في حق هذا الفرع من الدراسات الأدبية والتلقية ، فهذا الفرع غير مقرر في أي قسم من أقسام اللغات الأجنبية (شرقية وغربية) وتدرسه فقط أقسام اللغة العربية لمدة عام واحد ، والمفروض أن يصمم في كل أقسام اللغات بالجامعات المصرية والعربية .

في تمام الساعة العاشرة والنصف من صباح يوم الأربعاء الموافق ١٩ نوفمبر سنة ١٩٨٧ توفيت بمبنى استراحة جامعة أسبوط بالقاهرة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث جمال نجيب أحمد التلاوي . وكانت الرسالة تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم المغربي أستاذ ورئيس قسم اللغة الانجليزية الانجليزية . وقد استمرت المناقشة ثلاث ساعات بعدها منح الباحث درجة الماجستير في اللغة الانجليزية وأدائها بتقدير جيد جداً وبالرغم من وجود رسائل جامعية تناولت تأثيرات . س البيوت على الشعر الانجليزي مثل رسالة الدكتور ماهر شافيق فريد التي تناول فيها « أثرت . س البيوت في الشاعر الانجليزي و . ه . أربو » إلا أن الدراسات المقارنة خلت من تناول تأثير هذا الشاعر على المسرح الشعري عند لصالح عبد الصبور . خاصة الدراسات والرسائل الجامعية لذلك عكف الباحث جمال نجيب التلاوي على دراسة هذه الظاهرة وظل غلباً لها هذه أعوام حتى تبلورت من صورة رسالة جامعية . وقد ساعد الباحث في

أليات تأثير البوت :-

والسبب الثاني الذي دفع الباحث لاختيار هذا الموضوع هو اعتراف صلاح عبد الصبور بإعجابيه الشديد بل وتأثره باليوت وأعماله خاصة في مجال الدراما . فنعلم نقرأ كتاب عبد الصبور « حياتي في الشعر » نكتشف أن آراء وأعمال البوت تتخلل سطور الكتاب . وعندما يناقش عبد الصبور بعض القضايا الأدبية والفنية مثل التراث ، والأسطورة ، واللغة في الشعر ، نجد أنه يكرر نفس آراء البوت ويمكن الرجوع لكتاب حياتي في الشعر لنجد حديثه عن البوت مثلا هذه الصفحات (٤٩ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٢ ، ٢١٤) . وقد اعتمد الباحث على طيبة بيوت الأعمال الكاملة . بل أنه في كتابه (على مشارف الخمسين) يناقش عظيمة البوت ويعرض للفتنات التي أشارت لتأثير مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) على مسرحيته (مسألة الحلاج) .

وبالإضافة إلى هذه الاعترافات المباشرة ، هناك أدلة أخرى أكثر وقعا لأها أدلة عملية منها المقالات التي كتبها صلاح عن البوت وعن حياته والتي تبلغ أكثر من عشر مقالات نشرت فيها بين عامي ١٩٦١ ، ١٩٧١ م أم الدليل الأهم فهو الترجمات التي قام بإعدادها عبد الصبور ونشرها لبعض أعمال البوت وهي الترجمة الكاملة لصيدية The Love Sang of J. Alfhreded الكهنة قصيدة جيد ليبيج ألفريد يوفروك . "Prahrock"

وبعض مقاطع من قصيدة الأرض الحراب "The Waste Land" هذا بالإضافة إلى ترجمته للكلمة المسرحية لالبيوت The Family Peumion التام شمل العائلة "The cocktail Party" حفل الكوكيتل ونشر في سلسلة المسرح العالمي بالكوكيت .

عنوي الرسالة :-

تنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة ، والمداول التوضيحية . فالفصل الأول يتعمق في لفهام الدرامية عند الكاتبين فاليرت ويرد أن تكون الدراما مكتوبة شعرا وكذلك وفي نفس الوقت - يفهمها الإنسان العادي . ويوضح ضرورتها في الشعر في

المسرح ، فالشعر ليس ديكورا ولا عاملا جاليا وإنما جزء من نسج المسرحية حيث يكتب الشاعر ويسمو بالبحريرات الحياتية البوية ، وقد أوضح البوت هذا في مقاله (الشعر والدراما) وفي كتابه (حياتي في الشعر) يكرر عبد الصبور نفس المفاهيم الخاصة بضرورة أن يكتب المسرح شعرا وأن يكون جزءا من النسج الباتي للمسرحية .

وكما استخدم البوت المزج بين النثر والشعر واحدة من مسرحياته الخمس وهي (جريمة قتل في الكاتدرائية) وجعلنا عبد الصبور يفعل ذلك في واحدة من مسرحياته وهي (بعد أن يموت الملك) أما البوت فقد استخدم النثر موثري لسبب يتعلق بالجمهور الثاني ، فمليرة الأولى كانت مسرحية دينية يقومها ببيكت داخل الكاتدرائية ، فذكر نص الموصطة نرا كما يتلوهوا القساوسة في الكتائس عوقلمن أن يشور الجمهور عليه عندما يشير في نص الموصطة ، ولرة الثانية استخدمها فرسان الملك بعد أن قتلوا ببيكت وذلك لكي يتعنوا بشكل عقلاني ينعون فيه الجمهور بأهم ليسوا قتله ، فالشعر يكتب المشاعر والفرسان هنا يربطون مشاعر هادئة من الجمهور حتى لا يؤثر عليهم ، لهذا كانت الضرورات الدرامية هي التي دفعتهم لاستخدام هذا المزيج واستخدم عبد الصبور للنثر مع الشعر في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) كان لنفس السبب فالتنثر استخدمته النساء الثلاث اللاتي يقعن بدور الكورس في الدراما اليونانية) فهن يظهرن دائما بعد أحداث مفاجئة ومثيرة ، فيحدثن نرا ليهذهن من مشاعر الجمهور ومحاولن اقناعه بوجهة نظرهن .

أما الفصل الثاني فهو يعالج تأثير الموضوعات أو اليمات على مسرح صلاح عبد الصبور وينقسم لأربعة أقسام أولاتمة الاستشهاد وهذه التيمة نجدها تنحصر في مسرحيتين هما (جريمة قتل في الكاتدرائية) و (مسألة الحلاج) فالبيوت يجتاز بطلا شهيدا من التراث المسيحي ، وبعد الصبور يختار لمسرحيته بطلا شهيدا من التراث الاسلامي ، غير أن تأثر عبد الصبور بالبيوت يجعله يغير ملامح الحلاج ويجعل منه صورة من ببيكت (بطل مسرحية البوت) . . فكلا البطلين زعيم ديني يواجه مشاكل عدة من دعوات غرضية للتخل عن قضايها في مقابل تحقيق أجاد شخصية لكنها يصمدان حتى النهاية ، ويدافعان عن

حرية شعبيها ويظهر تأثير مسرحية البوت عندما نكتشف أن الموضوع ، والممثل الدين وشهد المحاكمة والنهاية في مسرحية عبد الصبور مشابها تماما لمسرحية البوت .

وقائنا

تيمة الاغتراب التي تسيطر على معظم مسرحيات الكاتبين ، فالاغتراب عند البوت - نتيجة طبيعية للصلصة التي عاشها الغرب بعد حربين عالميتين ، أما عبد الصبور فعندما قلد البوت في هذا الموضوع كان لديه البرير الموضوعي حيث الظروف الاجتماعية والسياسية في مصر كانت متدهورة بالتحديد بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ولهذا نجد أن تيمة الاغتراب تأخذ المحاطا خلفة من التغيرات هي :

(١) مشاعر الحوف والانتظار والمعاناة ونجد هذه المشاعر تملك معظم شخصوس مسرحيات البوت الخمس ونجد صدى لها في مسرحية عبد الصبور (مسافر ليل) و (ليل والمجنون)

(٢) شخصيات معزولة عن المجتمع : وأوضح مثال لهذا شخصية « هاري » في مسرحية (التام شمل العائلة) فهو نموذج للبطل المغترب وهو نفسه النموذج الأساسي الذي تبنت عليه شخصية سيد في مسرحية (مجنون ليل) والعلاقات العائلية المنسفة في مسرحية (حفل الكوكيتل) هي نفس العلاقة بين الملك والمملكة في مسرحية (بعد أن يموت الملك)

حتى بعد التعبير الرمزي لها ، حيث لا حب متبادل ولا تقاهم بين أفراد كل عائلة والمزلة المفروضة على شخصيات (التام شمل العائلة) داخل فربتهم (ريتسوند) هي نفس المزلة المفروضة على الأميرة ووصفياتها في مسرحية (الأميرة تنتظر)

(٣) شخصسيات تسبحت عن خلاص : معظم شخصوس مسرحيات البوت تبعت عن خلاص خاصة في (التام شمل العائلة) وحفل الكوكيتل ، ورجل الدولة المعجوز) ونجد متيلا لهذا في بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور التي يرسم فيها بعض شخصوسه على مثال مسرحيات البوت وخاصة سيد في (ليل والمجنون) و (الملك والشاعر) بعد أن يموت الملك .

(٤) شخصيات تعيش في أوعام : نجد هاري في (التام شمل العائلة) لورد حلافترون في (رجل الدولة المعجوز) ،

والذين كانوا يترددون وصالته في الكاتبات المؤمنين (وحيث أن هذا الذي رسم - عليه صلاح - في مجتمعات بعض مسرحياته خاصة الأميرة في (الأميرة تنتظر) والملكة في (بعد أن يموت الملك) ومعهد سعيد (ليس والديون)).

أما التهمة الثالثة فهي المغم:

والبوت يعطى لهذا الموضوع اهتماما كبيرا في شعره ومسرحه، ولعل أوضح مثال لذلك قصيدته (الأرض الحراب) وكذلك الكورس في مسرحيته (جرمة قتل في الكندالية) وشخص مسرحية (حفل الكوكيتل) يعيشون حياة عقيمة بلا معنى ولا هدف... وصالح استطاع أن يوظف هذه التهمة بنجاح كبير، حيث نجد شخصاً عقيمة مثل الملك، وهاجزة مثل سعيد، وفي مقابل الخصوبة الدنيئة المسيحية التي يضعها البوت حلاً في مسرحياته نجد صلاح أكثر واقعية وفنية إذ يوظف رمز الطفل كبدل وحل لهذا المغم ويصبح هو الطفل الممجزى في ثلاث من مسرحياته (الأميرة تنتظر)، (ليس والديون) (وبعد أن يموت الملك)

وربما تمة الموت والحياة:

أو الثالث ألا ليون غلشهر (ميلاد - موت - بعث) والبوت يتخذ المسيح نموذجاً الأعل في ذلك ويربطه بأسطورة أوزيريس (حيث يصلب المسيح ليخلص العالم من آثامه ليولد من جديد تقياً. وظف البوت هذه الفكرة في ما كتبه من قصائد نذكر منها (الأرض الحراب، رحلة سامس، الربايات الأربع، جيلدنج الصغيرة، أغنية لسمون) كما في مسرحيته (جرمة قتل ..) و (حفل الكوكيتل) وطقن حيد الصبور هذه الفكرة في مسرحياته الثلاث (أساسة الحلاج، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك) خاصة في الحل الثاني الذي تعرضه النسوة الكورس حيث يولد طفل كبير ويبدأ دورة جديدة تعرض موت الملك العظيم.

التقنيات الفنية:

ويضرد الفصل الثالث بمناقشة تأليف التكنيكات (التقنيات) الفنية في أعمال البوت (مسرح، شعر، نقد) عمل مسرحيات صلاح عبد الصبور

١ - استخدام الكورس:

كان البوت شديد الالتصاق بالتراث اليوناني، وبالرغم من أن كل مسرحية من مسرحياته كانت تعتبر تجربة جديدة إلا أنه لم يتخلص من تأثير المسرح اليوناني، لهذا كان استخدامه للكورس اليوناني في أولى مسرحياته «جرمة قتل في الكندالية» ثم (الشام شمل العائلة) وجعل وظيفة الكورس ربط الأحداث الدرامية وكذلك التعليق على الأحداث، إلا أن الكورس بدأ سلباً ومستلباً ولا يشارك في الأحداث مشاركة إيجابية وفي تنزيه مسرحية (مسافر ليل) يؤكد عبد الصبور على أهمية الكورس ويرى أن استخدامه للرواي هو البديل للكورس اليوناني الذي يطلق ولا يشارك في الأحداث وقد استخدم عبد الصبور الكورس بطريقتين مختلفتين الأولى عن طريق المجموعات التي تتحدث بأصوات فردية لكنها غير متمايزة كما في مشاهد (الجموس) في مسرحية (أساسة الحلاج) أما الثانية فيستخدمه الكورس في شكل الرواي ونجد هذا في ثلاث مسرحيات النساء الثلاث في (بعد أن يموت الملك)، الرواي في (مسافر ليل) الوصيفات الثلاث في الأميرة تنتظر وجاء استخدامه للكورس تقليداً للبوت وليس للدراما اليونانية حيث استخدمه بنفس المنهج الذي اتبعه البوت.

٢ - توظيف التراث:

كان البوت شديد الحماس للتراث وحده مفاهيمه في مقاله (التراث والمهوية الفردية) فالتراث في نظره هو كسل ما خلفته الانشائية، أي عالياً، ووجوده ضروري (لكن يغير الحاضر) الماضي، ويستمر بشد الحاضر بالماضي، وفي توظيفه لعناصر التراث اعتمد البوت على عنصرين - فقط هما: الديني و (الأسطوري) فالتراث الديني في مسرحيته الأولى (جرمة قتل ..) أما التراث الأسطوري فاعتمده من الأساطير اليونانية في كل مسرحياته الباقية الشام شمل العائلة على استخدام (أي الشريرات اللواتي يتبعن المجرم ليتقموا منه ثم تحولوا بعد ذلك إلى Furies) أي (الجزات) لتصلحهم مع هاري وهي أسطورة مأخوذة من الآدريتي لاسفيلوس ومسرحية (حفل الكوكيتل) توظف أسطورة (Alceste) ألويسينر ليور وخلصتها المرأة التي تضحي بحياتها بدلاً من زوجها ومسرحية (الكاتب



ت من البوت



اسطورة أوفيس التي تموت حيثية :
فينب للملح السفلى ويطلب من الآلهة أن
يبدلوا معه ويوافقون ثم يخطأ خطأ يجعله
يفقدها للأبد . ويلاحظ أيضا على عبد
الصبور أن استخدامه اليوت التراث في
مسرحياته ، ونجد اليوت يشير لمصادره
التراثية ، أما صلاح فهو لا يشير ، ويشير في
كتابه (حيائي في الشعر) بأن مصادره
التراثية لا يعرفها إلا الناذل الفاحص مؤكدا
بذلك نجاحه في استخدام التراث دون أن
يبدو متفصلاً عن الموضوع الذي يعالجه .

٣ - استخدام لغة الحياة اليومية :

وهذا التكنيك أفاد به صلاح من خلال
شعر اليوت وليس مسرحه وبالتحديد Typint
fragment مقطوعة ناسخة لآله الكاتبة في
قصيدة الأرض الحراب ، وهذه يستخدم
اليوت الفاعل لم يكن متشاعاً استخدامها في
الشعر من قبل مثل (للشعر والجورب)
والملابس الداخلية ، الشيب) .. وهكذا
وقد ذكر صلاح في « حيائي في الشعر » هذا
المتنطق وأعلن إعجابه به وكذلك تقليده له
لذا نجد كثيراً من هذه الألفاظ التي تعد
Taboo بالإضافة إلى تعبيرات حامية من
الحياة اليومية متخللة بعض مسرحياته ولعل
مسرحية (ليلى والمجنون) مليئة بهذه اللغة
وكذلك مسافراً ليل ومساءة الحلاج) .

٤ - المعادل الموضوعي :

ويصل تأثير اليوت إلى أعمال صلاح من
خلال الكتابات النقدية بهذا يبدأ هذا القسم
بشرح نظرية المعادل الموضوعي كتكنيك في
محاول الفنان من خلاله أن ينقل للمتلقي
شحنات مشاعره وأفكاره بحيث يحس بها
الغاريء بنفس القدر الذي أحسه الفنان
دون أن يتقل له تجريته الخاصة أي تأخذ
طريقة موضوعية وذلك عن طريق مجموعة
من الأحداث أو الرموز التي تقوم مقام الخبرة
الخاصة للفنان .

وقد استخدم عبد الصبور هذا التكنيك
في مسرحيته هما :

- ١ - مساءة الحلاج حيث كان عبد الصبور
(كما ذكر في كتابه شخصية الحلاج ومعاتاته
من أجل خلاصة وخلص شعبه وكان
الحلاج يحمل هموم عبد الصبور ، لكنه
اقتننا بها وأفعلنا مع .
- ٢ - حيلة التضمين واستخدمها في مسرحية
(ليلى والمجنون) حيث اعتمد على موقف

المؤنن (أيضا توظف اسطورة (Jam)
أيون ليروويدن من الطفل الذي يفقد
صغيراً ثم يعود لأبيه كيداً ومسرحية (رجل
الدولة المعجوز) توظف اسطورة أوديب
وابته انتيجون حيث يظل - أوديب مطلوباً
بالماضي ولا يساعده أحد إلا ابنته انتيجون
ويلاحظ أن اليوت لم ينتج تماماً في مزج هذه
الأساطير بسدى وسياق مسرحية خاصة
أول مسرحيتين (فنجد في (التثام - شمل
العائلة) انفصال كامل بين السياق المسرحي
لموضوع معاصر وبين الخلفية الأسطورية ،
ولكنه تدارك ذلك في مسرحياته التالية وبلغ
قمة النجاح في مسرحيته (رجل الدولة
المعجوز) وعبد الصبور يتم أيضا بالتراث
نجدته يكرر نفس آراء اليوت عن التراث في
كتابه (حيائي في الشعر) وقراءة جديدة
لشعرنا القديم ، لكنه لم يتوقف عن توظيف
الدين والأسطورة فقط ، بل تجلوز ذلك إلى
الفلكور الشعبي وإلى الحكايات الشعبية
(مثل الف ليلة ليلة) بل حاول خلق جو
أسطوري كما في مسرحية (بعد أن يموت
الملك) ومن الواضح أن التراث اللبني كان
في مسرحيته الأولى (مساءة الحلاج) .

وفي مسرحية (الأميرة تنظر) نجد
الحس السندبادي آلاف ليلة وكذلك
توظيف حكاية (ملك الحضر) لماخوذة عن
السير النبوية لابن هشام ، أما في (ليلى
والمجنون) فبعد توظيف حكاية (قيس
وليلى) لكن من خلال مسرحية أحمد شوقي
ونلاحظ استخدامه للتراث العربي في كل
مسرحياته باستثناء جزئية في مسرحية (بعد
أن يموت الملك) المشتلة في الحل الأول
الذي تعرضه نساء الكورس حيث يوظف

من التراث وهو مسرحية أحمد شوقي
لحملها تضليها ومشاكله التي يعانيها خاصة
بعد هزيمة يونيو ، وكانت مسرحية شوقي
المعادل الذي وجدته صلاح ليبر من خلالها
وبشكل موضوع عن هموم خاصة تتحول
إلى هموم وطن

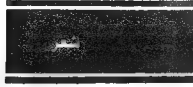
٥ - وآخر التقنيات الفنية توظيف الرواي كقناع درامي :

وهذا التكنيك أخذه عبد الصبور من
شعر اليوت وليس مسرحه ، وكان نموذجاً في
هذا شخصية تاييريزيس Tiresias في
قصيدة الأرض الحراب حيث كان
تاييريزاس هو الرواي والذي يحمل آراء
وأفكار المؤلف ويقول عنه اليوت أن ما يقوله
تاييريزاس هو مضمون القصيدة ومزاجها وقد
نقل عبد الصبور هذا التكنيك في مسرحيتين
له هما (بعد أن يموت الملك) و (مسافر
ليل) في المسرحية الأولى نجد النساء الثلاث
اللاتي يروين أحداث المسرحية يتحدث عن
كتاب (الشعر) لارمسرو وعن الحكمة
والعقيدة وعناصر الدراما وكذلك يسخرن
من مقفى العصر ، في حين أن صلاح
يضعهن في بداية المسرحية بأبن محظيات
الملك وجاهلات ، لهذا كان حديثهن هذا
باسم صلاح نفسه وليس بأسمن أما في
المسرحية الثانية فالراوي يشارك في الأحداث
ولكن بسلبية أيضا ، فهو يظل مجرد مشاهد
يصف الأحداث ويعلق عليها وأخيراً
لا يشور ويساعد المجرم في حمل جثة
الضحية ، وصرخته في نهاية المسرحية (ماذا
استطيع أن أفعل) هي نفس صرخة
تاييريزاس في نهاية الأرض الحراب (هل
بمجدوري أن أصلع شيئا من الأمر) .

(Shall I — at least — set my
hand in order) ؟

وهي صرخة عاجزة في كلا الموقفين ،
ويتبقى بعد ذلك الحافة التي تلخص
نتائج الدراسة ، ثم بعض الجداول التي
تقدم شرحاً مبسطاً لنظرية المصادر
الموضوعي .

وتجدر الإشارة إلى أن المتخصصات
للتشغلة في الدراسة من الكتب العربية
ومن أعمال عبد الصبور من ترجمته
الباحث . ويجدر الإشارة أيضا إلى أن قلة
الدراسات والمراجع الخاصة بموضوع
البحث تجعل الباحث يولى اهتمامه
بدراسة النص أساساً ◆



كَانَ عَلَى قَامِي أَنْ تَبْلُلَ الْمَاءَ

وَعَلَى قَدَمِي

أَنْ يَأْكُلَ الطَّرِيقُ

مِنْ أَجْلِ أَنْ

نَرَى صَدِيقِي

يَهْتَمُ مَرَّةً .. بِمَا يُقَالُ

وَكُنَّ عَلَيَّ أَنْ أَمِيرَ الْأَفْرَاسِي

- الَّتِي تَطْلُقُ بَوَّحَهَا الْعَيْنِ -

وَتَطْفِئُ الصَّهِيلَ الَّذِي

يَفْتَرِسُ النَّعَاسَ

ثُمَّ كَانَ عَلَيَّ

أَنْ أَوْدَعَ الْأَيَّامُ

وَأَنْ أُكْشِفَ النَخِيلَ

وَالنَّيْلَ

الَّذِي يَسِيرُ مُهْمَلًا

كَمَا يَسِيرُ حَوْذَى .. تَعَبَ

ثُمَّ كَانَ عَلَيَّ

أَنْ أَمْضِيَ .. وَحِيدًا

وَأَكْلَمُ الْجَدْرَانَ الْمُنْدَاةَ

بِالذِّكْرِيَّاتِ

عَنْ صَاحِبَتِي الَّتِي

كَرَّمَتْ أَصَابِيهَا .. لِلسُّؤَالِ

وظَلَمَهَا النَّحِيلَ .. لِلوَدَاعِ ..

●

كَانَ عَلَيَّ .. فِي هَذَا الْمَسَاءِ

أَنْ أُرْتَدِيَ وَرَقَ الْقَصِيدَةِ

ثُمَّ أُخْرِجُ لِلْمَعْرَاةِ

حَاسِبًا كَطَلْقَةٍ

وَصَامِتًا

وَكُنَّ عَلَيَّ أَنْ أَمْضِيَ

وَأَنْ أَطْوِيَ الْمَنَاقِ

مِثْلًا أَطْوِيَ مَنَادِيلَ الْفِرَاقِ

وَأَنْ أَمْنَعَ شَهْقَةً فِي الْقَلْبِ

تَحْتَرِفُ الْوَدَاعَ . ◆

الشُّحُوبُ

أحمد مرتضى عبده

كَانَ الشُّحُوبُ مُزْدَهَرًا عَلَى الْجَدْرَانِ

وَالْأَفْنِيَةِ الْقَدِيمَةِ

وَالشَّتَاءَ قَائِمًا بِالْوَصِيدِ

وَكَانَ فِي قَلْبِي انْتِقَادُ

لِقَصِيدَةٍ سَمِيتُهَا وَطَنِي

وَأَسْلَمْتُهَا لِحَفَظَاتِ اشْتَعَالِي

- الَّتِي تَعَانِي الْكِسَادَ - ..

وَكَانَ الْعَصَمُ مَرْهُقًا

مِنْ نَزْوِلِهِ

عَلَى هَوَاءِ الْغُرْفَةِ

وَكَانَتْ الشُّرْفَةُ

تَسْتَلْقِي

فِي انْتِظَارِ الشَّمْسِ

وَالْمَصَافِيرِ

وَالصَّبَاحِ ..

كُنْتُ وَحْدِي

مِثْلًا قَدْ كُنْتُ وَحْدِي

أَصْبَلَ الْبَرَقَ بِقَلْبِي

وَأَقْرَأَ الرِّيحَ الَّتِي تَسَافِرُ

طِيلَةً مَا أَرْجُوهُ مِنْ هَوَاءِ

كَانَ الرُّكُودُ خِلَاثًا ثَقِيلًا

وَالْمَلْحُ الْبَحْرِيُّ .. بَلِيلًا

وَالضُّلُوعُ مَثْقُولَةٌ بِالسَّعَالِ

كَانَ كُلُّ مَا أَرَاهُ مِنْ ظِلَالِ

يُفَسِّرُ ابْتِمَادِي عَنْ سِهَابِ النَّيْلِ

وَعَنْ طَقْوَةِ النَخِيلِ ..

وَكَانَ كُلُّ مَا أَرَاهُ مِنْ صَدَى

وَطَنًا

أَرْجُوهُ خَالِيًا مِنَ الْجُرُوحِ

وَكَانَ كُلُّ مَا يَبُوحُ

- فِي قَلْبِي .. مِنْ الْقَصِيدَةِ -

يَبُوءُ بِالْهَرَبِ

يَبُوءُ

بِالنَّزُوحِ ... !!



الموشح من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على أقوال ابن سناء الملك (١)

د. عبد الحميد حمام

مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متقفا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد اجزائها لا في قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافي كل دور منها خالفة لقوافي الدور الآخر . ولا بد أن يتسرد السور في التسام والاقساح خمس مرات ، وأقل ما يكون الدور ثلاثة أجزاء وقد يكون في النادر من جزئين وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف ، وهذا لا يكون إلا في أجزاء الجزاء مركبة . وأكثر ما يكون خمسة أجزاء والجزء من الدور قد يكون مفردا ، وقد يكون مركبا ، والمركب لا يتركب إلا من فقرتين أو من ثلاث فقر ، ولقد يتركب في الأقل من أربع فقر .

أما الانتقال فالجزء مؤلفة بحيث تتفق في الوزن والقافية وعدد الأجزاء . وأقل ما يتركب الفصل من جزئين إلى ثمانية أجزاء . ولا يكون الجزء من الفقل إلا مفردا بعكس البيت الذي قد تأتي أجزاؤه مفردة أو مركبة من فقرتين أو ثلاث فقرات أو أربعة . ونورد فيما يلي مثلا للإيضاح :-

قتل البداية
(مطلع) مؤلف من جزئين
في كل جزء ثلاث فقر

مرجان
فلز دان
برقا جند
فيه البردة

لقد أثار ما كتب في الموشح اهتمامي ، فلقد تناولته الأديباء من زوايتهم وهم في العادة ينطلقون فيه مطلقا أديبا غافلين عن اللحن أو جاهلين به . وإن أدرك بأن لن ألقى الموشح حقه في هذه المقالة ، فهو بحاجة لتفصيل أكثر وللمعالجة أطول . وأعتبر هذه الخطوة بداية تفحص الموشح من الناحية الموسيقية .

ولقد وجدت في كتاب دار الطراز لابن سناء الملك (٢) فقرات يحسن التفكير فيها باعتماد ، إذ أنها تلقى بعض الضوء على الشكل الموسيقي للموشح في القرن الثامن عشر وما قبله . وابن سناء الملك أول من بحث في الموشح وأصوله وتاريخه .

مختصر في بنية الموشح :

يتألف الموشح من أبيات ، ويتكون البيت من قفل ودور . فاما الموشح التام فهو ما يبدأ به بالأفقال ، والأفقرع ويتبدأ به بالأدوار . والأدوار أجزاء مؤلفة مفردة أو

دعني أشم
قد انتظم

دور مؤلف من ثلاثة أجزاء
في كل جزء فقرتين

في موقف البين
الي ضلّين
وأمرّ العينين

قتل كالمطلع في بنائه

أشجان
أجفان

وتنوّذ
وتنظّر

يوم النوى
أعلنى الموى
نار الجوى
تنضمّط
وتنسمّط

بيت
مكون
من دور
وقفل



ويل البيت أهله أربعة آيات أنصر ،
وذلك يكون هذا الموشح كما . ويجرد
الإشارة بأن للقواف أهمية في توضيح البنية
الشعرية كما أنها تعطي للموسيقى نقاط
ارتكاز لبنية الموشح الموسيقية (أحر شكله
البثالي) . ويختلف عدد القواف في البيت
 باختلاف بنته ويتراوح مددها في النود من
قافية إلى خمس قواف ، وتصل في الغفل إلى
ثمانية ولا تزيد في الجزء من أربعة قواف .

إذا ابتدئ بالاقفال شئى أول قل
مطلعا ، ويؤتى القفل الأخير في الموشح
« غَرْجِه » ولتلمه تصديدا - كما . بقول سيد
غازي (٣) - بالمزج مع أكثر من معنى : إما
لأن الموشح يخرج فيه من القصص إلى
العامة أو الأصح ، أو لعله من اصطلاح
المغنين إذ يلونون فيه اللحن تلونا خاصا
يؤذن بهتاما للموشح .

في نشأة الموشح :

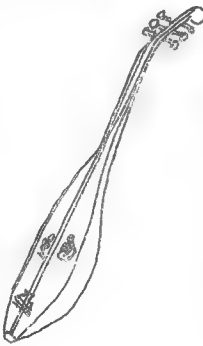
لعل الشعر والغناء كانا شيئا واحدا كجزء
من وسائل التعبير كما هي الحال في جميع
لغات العالم القديمة . كانت وسيلة التعبير
قديما تتكون من مجموعة من الإشارات
والألفاظ أو الأصوات والصراخات قبل أن
تفصل كل إشارة إلى اتجاه مستقل ولقد
اتجهت الحركة بعد تنظيمها لتدخل مجال
الرقص والبلون إلى مجال الفنون التشكيلية ،
والأصوات إلى اللغة والغناء . ولابد أن
الشعر العربي قد ترعرع مع الغناء قبل أن
يفصلا . وقد يكون أبداً بجملة واحدة
تتردد وحدها ثم تلا ذلك جل مشابهة تأخذ
نفس نفسها إلى أن أصبح هناك تضاد
طويلة تأخذ من الشطر أو البيت وحدة .
وتطور شكل اللحن مع شكل الشعر وكان
الشطر يأخذ لحنا يحدد في الشطر الثاني بشكل
حرر لا زيادة فيه ولا نقصان وتأخذ جميع
آيات القصيدة نفس اللحن . وأصبح لدينا
شكل يعتمد على إعادة غن الشطر الواحد
لكل أشطر القصيدة ولكن الوحدة فيه لحن
البيت والذي يشتمل على إعادة واحدة .

ومن الأمثلة على ذلك ما نسمعه من غناء
بلوى وهك مثاليين من المحقق :

أشرفت رجم وأنا حَقِيانَ
والعين مكنسوها بلح
ياهو قلبي مع القَحَانِ
لن شَلَمَنَ والمَطَر طايح
يلمرحبا بالوصى قَرِيبَ
مُهل على ديسر بسانِ
يا تبيديا سَكْرَ مشرب

والتسريّ مَساح لِرِدانِ
ونلاحظ من الأمثلة السابقة أن إعادة
حرثيه ، ونجد أن اللحنين البسيطين يحتويان
على اثني عشر وحدة إيقاعية أو ما يساويها ،
ونلاحظ أن إيقاع اللحن مأخوذ من حركة
سير المحن وهذا النمط متطور عن أو مشابه
للحذاء القديم . ولقد صلب أن أشطر
الآيات في المثاليين السابقين يلتزمسان في
القافية وهذا ما يصف أن يحدث في نهاية
كل من الشطرين ، ولعل الشاعر حين
يرتجل أو يصوغ آيائه يستلهم اللحن
والإيقاع لمساعدته في الحفاظ على الوزن
الشعري ، فتعلمه للموسيقى دون أن يشعر
لأن يلتزم القوافي في الأمتك المناسبة ، أحر
في نهاية اللحن وإعادة .

ونجد في السامر وهو أيضا من الأساليب
البديوية التزام الغناء بجملة تتردد بعد الانتهاء
من بيت الشعر . والجملة تقول « هلا هلا
بك يا هلا » يأنهى يا ولد (وهو وان
اختلف وزنه عن إيقاع المحقق إلا أنها



يتقنان في الشكل والطريقة . ويمتد
السامر على الإعادة أيضا .

ونجد الإشارة إلى أن الإعادة لفترة طويلة
أدت إلى ابتكار أسلوب التناوب في الغناء
ما بين مجموعة ومعنى مقسود ، أو بين
مجموعتين من المرقعين وهذا يساعد في كسر
طريق الرتابه . وهو أيضا خطرة إلى الأمام في
تطور الشكل البثالي للألحان الخفائية .

ولقد أخذت الإعادة في الشعر البديوي
تنوعات أخرى توافقها تنوعات في اللحن .
ونأخذ على ذلك مثلا « الفارده » . وبيت
الفارده يتألف من ثلاث فقرات إحداها
إعادة لأحدى الفقرتين الأخرتين كالتالي :

اي وأسرعوا باهت
لا يا بيت عوهمه
اي وأسرعوا يا بيت

مثال رقم (٣) فارده

ونجد في المثال السابق أن الفقرة الأولى
تعاد في النهاية بالشعر واللحن أيضا . مع
اختلاف قافيه في طول الصوت الأخيرين
الفقرة الأولى . أما لحن الفقرة الثانية
فيختلف عنها بشكل ملحوظ . وهذا يتسق
مع شكل الكلمات حيث المقطع الأوسط
يختلف عن الآخرين .

وهكذا نجد الشعر البديوي والغناء
البديوي الذي حفظ لنا التراث الشعري
القديم قد حافظ أيضا على الأساليب الغنائية
التي نستطيع منها أن نستشف التطور القديم
العربي ولغناء العربي .

ومن أنواع التضن في الشعر العربي
القديم ما يرد في الآيات من ترصيع كقول
الحفصاء :

جواب قافية ، جزاز ناصية
عقد الومة ، للجيش جرر
حلوا حلاته ، فصل مقافته
فلش حالته ، للمظم جبار

ولعل الحفصاء غنت مرثياها ، ويمكننا أن
نخيل خفاها ولحنها وذلك حسب ما ورد في
الأمثلة السابقة ، وإلى أنصور لحنا واحدا
لكل من الفقرات الثلاث الأولى من البيت
ولحنا رابعا تتفرد به الفقرة الرابعة . وبعد
البيت الثاني بنفس الطريقة . وكان لترصيع
أثر مهم في إحداث أشكال بنائية جديدة في
شعر العرب في العصور الأولى من
الاسلام . ثم ما لبث الترصيع أن ولد
النسج .



بالذات حصل تطور في الموسيقى والغناء
وظهر من اللغتين عن جابوا الأصابع بحثا عن
الجند ، والقبسوا الحنا والبطافات ضمنوها
الغناء العرب ، من أمثال ابن مسيح ،
وسباط ، وابن عرزم وغيرهم هؤلاء من
تأصيل المدرسة الموسيقية العربية القديمة التي
يمكن أن نطلق عليها اسم « مدرسة
التيان » . وحافظ الموسيقيون الأوائل حل
صفات هذه المدرسة مع شيء من التعديل
منذ صدر الإسلام وحتى عصر هارون
الرشيد والمأمون حيث يعتبر إبراهيم الموصلي
وابنه اسحق من المدافعين عن هذه المدرسة
التي تعود أصولها إلى القالة والرباب
وزنن .

وحسب الشواهد المتوفرة فلقد بدأت
حركة التجديد في الموسيقى والشعر بنفس
الوقت باتجاه متوازي . وقد يكون الفضل قد
سبق للموسيقى ، إذ أن هناك من الموسيقيين
من جانب الأفكار جهف استكشاف الجديد
واقبائه ، بينما لم يحدث ذلك في الشعر .
ونحن نعلم على تأثر اللغتين في الشعر وفي
تلك الفترة وخاصة أولئك الذين كانوا على
احتكاك بالموسيقى والطرب من أمثال أبي
نواس ، وأبي العتاهية ، وابن الرومي ،
وهو من أبي ربيعة قبلهم وفي هذه الفترة
اتسع أفق الشعراء والموسيقيين وتعلموا
العلوم المتعلقة بالإيقاع ، والشعر ،
والموسيقى ، ونظروا لها . فخرج الخليل ابن
أحمد بعلم العروض ، وكتب الكتني وابن
المتنجم في أصول الموسيقى ونظرياتها . وهكذا
بدأت حركة التجديد في بغداد وبدأت يُولد
بلور الموشح الأول ، وكتبها وجددت أرضها
خصبة في الأندلس .

فلقد استلقت الحركة الأدبية والموسيقية
الأندلسية في نشأتها وفي جانب منها إلى
المسطحات الغنائية إلى كلفها للمصنفين
منذ القرن الثاني للهجرة . ولقد خالف
الأندلسيون المشارقة بأن استغنوا عن اعتبار
البيت في الشطرين وحدة قائمة بذاتها ،
وجعلوا من البيت الدوري أساس وضعها ،
والذي قد يطور فيرى على الشطرين
أعضائها . هذا عدا الابتكار في الأوزان
باستخدام المهمل أو المولّد منها . وبغلب
الاعتقاد بأنه كان للغناء أثر في هذه الأوزان
الشعرية . فبالشعراء الذين اتصلوا
بموسيقى ومغني عصرهم ، كانوا أعمق
حسا بالوزن والقافية ، وأكثر إدراكا لنسبة
الشعر للغناء . وكان الروشامون أكثر علاقة
من غيرهم من الشعراء بمجالس الغناء

يقترح بعض الباحثين في الموشح من
الأدباء أن المسطحات أصل الموشح . فلقد
انبت من مثل أبيات الغناء السابقة أسلوب
المسطح الربيع والتي ما هو إلا تجزئة لبيت
في الشطرين إلى أربع فقر بقائيتين :
أحدهما مستقلة ، والأخرى مترمة . ولقد
تأثر الموشح بأساليب التصريح في بداية
تكوينه ، ثم تطور فيها بعداصح إلى الخاط
تفاوت فيها أطوال الفقر ، وتتنوع قوافيها في
الآيات مجتمعة . ومن المسطحات ما هو خالص
ومنها هذه الخمسة لا ين زيلون :

فقل لزبان قد توتى نعيمه
ورثت صلي من الليليل روضه
وكم رقى فيه بسلاموش نسيه
ولاحت لساري الليل فيه نجيحه :
« عليك من الصب الشوق سلام »

لقد حفظ المسطح الرباعي في بعض
الأساليب الشعبية كأصل لدعونا . ونجد به
الثلاثة أشطر الأولى تجتمع على قافيه واحدة
بينما تختلف الشطر الرابعة . كالثلث التالي :

صرت ما صرت ، صرت ما صرت
صروا الكحل بالعين جمرت
وكتت عاروض والأرض اخضرت
قلبت حشيش اعخص المونسا
ولا حاجة في هنا أن أكتب عليها فهو
معروف بمتبنيوه المختلفة في أنحاء الوطن
العربي

وقد يكون التنوع في الحان وقوافي ويصور
المسطحات قد أنتج أنواعا من الأغانيات
كالموال (الرباعي ، والخماسي ،
والسباعي) . ولحق ، وغير ذلك من
الأساليب الشعبية .
وعندما خرج الشعر العربي من الجزيرة
العربية اتصل بمضمارات أخرى ، طرأت
عليه بعض التغيرات . وفي هذه الفترة

وسماح ضروريه الا قافيه والحانه المؤثره .
ولا يأتي التفكير بالتغيير الا بمحض معين
وقد لا يكون شعراء تلك الحقبة قد فكروا في
ابتكار أوزان جديدة ما لم يتحركوا بالشعوب
الأخرى ، مما أتى لسماع غنائهم المختلفة
عما عهدوه ، واستطاع فهم له عما دفعهم
لوضع أشعار تستق معها . وهذا يحدث
غالباً في بعض الأغاني الشائعة والتي يجاهاها
المثنون العرب ويقلدوها . ولقد كان
لاجتماع الأدباء والشعراء والعلماء والمغنيين
في بلاط الخلفاء والأمراء ما تأسق
افكارهم ، ولعلمهم كانوا يتشاورون في
مواضيع تخص الموسيقيين والشعراء معا .
كان يتناظروا في بنية الشعر والموسيقى ،
وتوافيقها ، ونجزة الشعر ، وتشطيره وغير
ذلك ، وعلاقته بالتحمين والمقامات
والغروب .

وبهذه الفكرة عن نشأة الموشح نصل إلى
نتيجة مفادها أن الموسيقى والشعر صنعوا
للموشح معا وكان لكل منهما دوره في ذلك .

مناقشة لبعض أقوال أبن سناء الملك المتعلقة بالموسيقى:

يقول ابن سناء الملك في كتابه « دار
الطراز » ، وفي معرض حديثه عن أنواع
الموشحات ما يلي : « والشم الثاني من
الموشحات هو ما لا مدخل للشم منه في
شي من أوزان العرب ، وهذا القسم منها
هو الكثير ، والجمل الصغير ، والممد الذي
لا ينحصر ، والشارد الذي لا ينضب .
وكتبت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفرا
لحسابها ، وميزانا لأوزانها وأسابيها ، فعز
ذلك أعوز ، وأروها عن الحصر وانقلتها
من الكف ، وما لها عروض إلا التلعين ،
ولا تسرب إلا الصبر ولا أوزانها
إلا للملاوي ، ولا أسباب إلا الأوزان ،
فهذا العروض يحرف الموزون من
المكسور ، والسالم من الموصوف . وأكثرها
مبنى على تأليف الأوزان والغناء بها في غير
الأرض مستعار وعلى سواه مجاز » (٤٥) .

ويتطرق ابن سناء الملك لعروض
الموشح ، ويحد ابن بطي الموشحات خرجت
عن أوزان العرب ، وهذا صحيح إذا أراد
بذلك المصطلح منها ، ونظرية العروض
العربية تسمح للشاعر بالكثير من الحلل
والزخافات وغيرها بشكل يجعل أحيانا من
العصب المتور على الوزن الحقيقي للشعر .
ولكن إذا أصبح شاعر ، موزون للحن
سموه ، وأراد وضع شعر يناسب فهو بهذه

الحالة لا يتم للعروض ولا للتفاعل ، انما ينساق وراء اللحن وإيقاعه ويرتجل ما يناسبه من كلام .

وان لنا في الغناء الشعبي على ذلك ابلغ الأمثلة . فخلقي يرتجل في قوالب مثل على لعمرونا . وعاليهاى ، أو فى الزجل دون التفكير بالوزن لأن الوزن معروف لديه بالحنس ، ويساعده فى الارتجال الحنن الثوارث . وكذا فى الموشح وخاصة ما كانت خرجته معروفة مسبقا . وزاحيه أخرى تمجد الاشارة اليها وهى ان الروشاح اذا اراد تركيب موشح بعد التفكير فى عروض مبتكر فلسوف يفقد الموشح أصالته والبداهة ولسوف يخرج مصطنعا متكلفا وهذا ما لا تصنف به الموشحات الاندلسية القديمة . وانى بهذا القول لأشير لقول سيد غازى فى مقدمة كتابه « فى اصول التوشيح » حيث يقول : « العروض اذن - لا اللحن - هو الأساس فى نظم الموشح ، وحجر الزوايه فى نظم الموشح وسحر الزوايه فى تخطيطه . بناته . والموشح - لا اللحن - هو صاحب الفضل الأول فى خلق نغمه اللفظي ويحث الحبيبة فى صبح الشعرى . ثم يأتى اللحن فيجاسس بين النغم اللفظي واللحن الموسيقى والمضمون الشعري ، ويستهدي بيزان العروض فى تلحينه ، ويكمل بلحنه وغناها عمل الموشاح فى تعميق الاحساس بهما الشعر وبجمال إيقاعه »^(٢٩)

ويجدر بنا نلقى بعض الضوء على علاقة الشعر بالموسيقى . فالشعر كلام موزون أى له إيقاع محدد . . والإيقاع فى الموسيقى يدرس ناحيتين مهمتين الأولى الأطوال الزمنية لكل صوت ، ومواضع القوه والضعف فيها . وفى الشعر نجد مثل ذلك . فالشعر يضع الحركات والسكون وهى بعد ذاتها أزمنة وكذلك يجدد مواقع القوه والضعف وعندها تنبثق مجموعة من الأزمنة بشكل دورى وباتظام تكون صيغة إيقاعيه ، ويبرد ذلك فى الموسيقى تحت مصطلح « الفرب » ، وفى الشعر تحت مصطلح « البحر » . واستخرجت العرب أوزانها من أوزان شعرا . وكانت أوزان الأشعار فى القديم تمثل إيقاعات الغناء بنس الوقت ويشهد ذلك على اتحاد نشأتها (أى الشعر والغناء) . ومن الضروب المستخدمة حاليا ضرب عودات السماعي الثقيل الذى يتكون من عشرة ومعدات زمنية الأولى والرابعة والثالث منها اقوى من الآخر . ولقد عرف العرب إيقاعات قديمة بعضها الكندى

فى رسالة فى خبر صناعة التأليف كالمثال التالى :

« والمخاوري نقرتان متواليتان لا يمكن ان يكون بينهما زمان نقره ، ونقره مفردة ، وبين وضعه ووقعه ، ووقعه ووضع زمان نقره »

وقد يترجم هذا الكلام بالكتابة الموسيقية الحديثة كما هو فى الشكل^(٣٠) .

وعسب زمن الشعر العروى بإحساب الحركة اساسا للزمن ، فأتى السبب الثقيل ضعف السبب الخفيف بالزمن . وكلمة (سَهْر) بهذه الحالة تساوى حركة ، وحركة مع سكون ، للحركة زمن واحد والحركة مع السكون زمنين . وترجم ذلك بالكتابة الموسيقية كما على :

واذا أضفنا اشارة القوة والضعف وكتبنا التوطه بالشكل الموهود حاليا من اليسار الى اليمين لاصبح إيقاع كلمة (سَهْر) كما يلى حيث يأتى الضغط على (سَهْر) . الى الجانب الإيقاع نجد فى الشعر واللغة لحنا كامئا ، ولكن قلما يعتمد للحن عليه او ينشر ذلك . وأرجو ان اشوه بأن بعض اللغات كالصينية تعتمد على (اللحن) أى ارتفاع التواتر فى اللفظ . فحرف واحد يؤدى فى الكلمة لحن مختلف اذا تغيرت طبقة لفظه فى العلو او الانخفاض وهذا أت من زمن نشوء اللغة حيث كانت الغناء صنوان متحدان . ولذلك يقتصر الاتفاق بين الشعر والموسيقى حاليا بأن لها أزمنة ثابتة وتردد بشكل منتظم .

ويفترض فى الغناء ان يتفق شكل البناء الشعرى مع شكل البناء الموسيقى . وعلى كل حال فان عمل الموسيقى لا يقتصر فقط على تلحين الشعر بل يتجاوز الى تصحيح الشعر احيانا ، وهذا ما حدث فعلا اكتشفت القبة الاقواء فى شعر النابغة الذبياني . ولا بد للموسيقى من نصيح الشاعر لاصلاح شعره اذا وجد به خلاا أو تناقضا مع اصول الموسيقى المتبعة فى عصره . وهذا ما ارعى اليه ، فبالتعاون بين الموسيقى والشاعر امكن التوصل الى شكل اسلوب الموشح وايصاله لأوج رقيه . واذا أخذنا بعين الاعتبار ان الموشحين كانوا من الموسيقيين او من ذوى الثقافة الموسيقية العلياى لأنهم لنا القول بأن الموسيقى دفعت الموشحين للايتكار . ولسوف يتم هذا الأمر عند التطرق الى موضوع انجرحه فى الموشح .

واما قول ابن سناء : « وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن والغناء . بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواء مجاز » فيستدعي ايمان النظر والتفكير . ولولهذه الأثرى يعتقد الموه أن كلمة الأرغن تدل على الآله الموسيقية المعروفة والتي تصطف انبيها المختلفة الاطوال ، ويعرف العازف اللحن على اصابع (كاليانو) ، ففتح مجارى الهواء الذى يجرى الأنابيب للتصويت . فهل هذا ما قصدناه ابن سناء الملك فعلا ؟ وهل يمكن ان يقول وأكثرها . أى اللحن الموشحات مبنى على تأليف الأرغن وهى يختلف تأليف والغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواء مجاز . فكيف يكون الغناء على غير الأرغن مستعار ؟ اتنى اعتقد بأن ابن سناء الملك قد عرف اسلوبا فى التأليف اسمه الأرغن ، ولعله لم يقصد الة الأرغن الموسيقية ، وبالفعل فلقد عرف فى القرن التاسع او العاشر اسلوب فى التأليف للموسيقى يعتمد على توافق الجماسيه او الرباعيه ، بحيث تسير مع اللحن الاصلى حاسيات او رباعيات بشكل متوازي ، ومثل هذا الاسلوب كان يسمى الأورغانوم باللاتينية (organum) والكله مأخوذه من التنظيم . وكما يقول هنرى فارمر فان ابن سناء عالج الموجد (magadizing)

والتركيب (organizing) فى كتاب الشفا^(٣١) وكان فن الأرغنه يُدرُسُ فى المدارس العربية للموسيقى بالاندلس .

أورغانوم بالرباعية

أورغانوم بالخماسيه

اللحن فى الأعلى

اللحن بالأسفل

وتجول الأورغانوم فيها بعد . فبعد ان كان اللحن يرافق بخصاسيات او رباعيات متوازيه اصبح يرافق بلحن آخر من زرين وذلك فى القرن الحادى عشر . واذا عرفنا ان ابن سناء الملك عاش بعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، فلا شك بأنه عرف عن اسلوب الأرغن فى التأليف والذي كان معمولاً به فى الاندلس والذي اعتمد الموشح عليه ولا يمكن ان نفهمه منه آله الأرغن التى وصفتها سابقا وخاصة ان ابن سناء الملك يقول فى موضع اخر ما على : « فان الغنى يبيىش الآلات يحتاج الى ان يغيرشد الأوقات عند خروجه من القفل الى البيت وعند خروجه من البيت الى القفل . وهذا مكان ينغى ان يسلط ويغطف . فاذن لم تكن آلة

الأرض هي الآله التي تراقق هذا الغناء وان آلات أخرى كانت ترافقه ومن ذوات الأوتار والتي قد يحتاج المغني أن يغير في شدتها حتى تنفخ وتنقلاته من مقام لآخر .

وابن سناء الملك يقول في المقدمة « وكنت في طبيعة العمر وى رعييل السن قد دمت بها عذبا ، وشفت بها حبا ، وصاحبها سماعا ، وعاشرتها حفظا . . . » . ينسب يقول في مكان آخر « واعذر انك فانه لم يولد بالأندلس ولا نشأ بالغرب ولا سكن اشبيلية ولا أرسى على مرسية ولا حير على مكانه ولا سمع الأرض ، . . . »

ابن سناء الملك يضمن في حيرة ، فإذا كان الأصل في غناء الموشح بمرافقة آلة الأرض ، وإن ابن سناء الملك سلب الموشحات سماعا وإنه مع ذلك لم يسمع الأرض مسطعا ، فانك لم تكن آلة الأرض ترافق الموشح . ولا يستقيم المعنى إلا إذا كان المقصود بتأليف الأرض هو ذلك النوع من التلحين والتأليف أى التأليف ما بين صوتين متوافقين كالخامس والرابع ، وقد يكون ابن سناء الملك قد سمع بمثل هذا التأليف مع ما وصل اليه من أخبار الموشح الغامدة من الأندلس^(٨) ، بالرغم من عدم انتشار هذا الأسلوب في الشرق بالموسيقى العملية ، إلا ان الموسيقيين النظريين أدلوه دولهم وانتقل من موضوع الأورغان إلى فقرة أخرى من قول ابن سناء الملك حيث يقول :

و هناك أيضا قسم اقاله خالفه لأوزان ابياته وهذا القسم لا يحسر على عمله الا الراسخون في العلم من اهل هذه الصنعة ، ومن استحق منهم على اهل عصره الامانة ، لما من كان طفليها على هذه المائدة فانه اذا سمع هذا الموشح ورأى مبانته أوزان اقاله لأوزان ابياته ظن ان هذا جائز في كل موشح فعمل ما لا يجوز عمله وما لا يمشيه التلحين له ، وتظهر فصيحة فيه/ وقت غنايه . فان المغني يبعض الآلات يحتاج الى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبنى ان يلحظ ويحفظ^(٩)

وهناك فرق في تلحين الموشح الذي يأتي فيه البيت كله على وزن واحد أى دوره وقفله بنس الوزن الشعرى ، وبين الموشح الذى يختلف وزن اقاله عن وزن ادواره . ولا بد ان ابن سناء الملك كان على معرفة ببناء

الموشحات في الشرق . ويقول ابن خلكان ان حياته كانت ملوّه بهناء . تنفيا ظلال التميم والرخاء . وكان يجتمع ، في هذا الجو الحضري المملوء شعرا ولذته وطربا ، الى جماعة من الشعراء تجرى بينهم المحاورات والمسامرات التي يروق سماعها . ويقول جودة الركبان بأن ابن سناء الملك كان يحب نعيم الخيلة ، متشدا الشعر على الحان الموشحات حتى انقطعوا والاشهاده على ثمره .

وهكذا لا بد ان غنوه علم بأمر التلحين او دراية بها لاختلاطه بلوى العلم والأدب والترف والطرب . وتستج من فقرته للماضيه بأن ملحن عصر ابن سناء كانوا يدرسون الشكل البثالي للشعر ولحونه على هذا الاساس . ولا بد ان نذكر ان لغاتيه والوزن دور هام في اعطاه للملحن مفتاح الشكل البثالي . فتضير القافية يستدعي تغيرها في اللحن^(١٠) ، فإذا كان التغير في مقاطع طسويله ، أى لأسطر وأبيات متعددة ، أمكن للملحن ان يغير المقام ويتنقل مقام آخر ، أو ان يلحن مقابل للحن السابق أو اللاحق حسب القافية . وإذا حدث تغير لقافية في جزء من اجزاء الشعر ، أمكن للملحن ان يعيد الاجزاء للشعاعية على نفس الايقاع واللمن من نفس الدرجة الموسيقية او من درجات مختلفة . وليس ما ذكرت بالحل الوحيد لهذا هذه امكانية واحدة من كثير . فلو افترضنا ان لدينا شعر اخفاه الذى ذكرته سابقا نريد تلحينه ، لوضع للملحن الثلاث فقرات الأولى لحنا وللفقرة الرابعة لحنا يدرى للنبايه . او وضع للشطر الأول لحنا ويعيده للشطر الثالث مع شيء من التعديل . وهذا ما فعلته فيما لى بفرض التوضيح فقط .

جواب قاصيه
جزاز ناصيه
عقاد الويه ، للجيح جراز
مثال رقم (٥)

ونلاحظ بأن (جواب قاصيه) اخذت لحنا بعدد من درجة اخرى ولا ينتهى نهايه تامه في (جزاز ناصيه) ، ثم تأتى (عقاد الويه) بنفس لحن (جواب قاصيه) أى اعاده للشطر الأول ، وتصلد الرباعيه (للجيح جراز) بحيث تصل نهايه مريجه وتلاه ، وبها اختلف اللحن عن سابقيه للذان اتيا بشكل (sequence) وهكذا اخذ لحن البيت كله شكل (periode) .

فإذا خالفت ابيات القفل ابيات الدور ، وجب تغير المقام الموسيقى . وذلك حسب

قول ابن سناء الملك في العطف من صامى الموشحات فعمل ما لا يجوز عمله وما لا يمشيه التلحين له ثم يوضح يقول : فان المغني يبعض الآلات يحتاج الى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبنى ان يلحظ ويحفظ . ونفهم من تغير شد الأوتار تغير المقام . ولكن ماذا أوجب تغير المقام في حالة تغير القافية ؟

لقد اعتقد الموسيقيون القدماء بموحدة الكون وعلاقة اجزائه مع بعضها وفتشوا عن مدى توافق الألبان والأصوات مع سير الأفلاك ، ومع الطبايع وكذلك مع الشعر والقوافي . ولقد بحث الكندي واخوان الصفا في مثل هذه المواضيع ولسوف اورد هنا نصا من قول الشيخ احمد بن عبد الرحمن القادري الرفاعي وهو من المتأخرين ، ولكن قوله يشرح المراد . يقول مثلا : « والمتأشاق طبعه مائى ، برجه الجوزاء ، ساعته عقارب في الفلك الثانى ، يوم الأربعاء ، وله من الشعب البيت ، ويقال له هما يون واخزين ويقال له « كوسجك » وهو رابع المقامات . . . » ويقول في مكان آخر : واعلم ان لكل حرف طبعه ايبا ، فالالف والهاء والطاء والميم والفاء والشين والذال ناريه ، والياء والواو والياء والصاد والتاء والضاد ترابيه ، . . . » الى ان يقول : « فإذا اردت ان تقرأ بعض المقامات فليكن في يومه وساعته ، وان توافق حالة الغراء بقصيدة قافيتها حرف موافق طبعه بطبيعة ذلك المقام حتى يظهر لك لذة المقام »^(١١) .

وما اظن ان سناء الملك قصد غير ذلك ، فللقافية علاقه باللمن والتلحين ، وعليه وجب الانتقال (modulation) مقام مناسب عند تغير القافية . وعلى الشاعر ان يدرى الى اى قافيه سينتهى أو فانه سيقت في اشكالات تأليفيه وتلحينيه وهذا سيظهر ضمه أو كيا يقول : « وتظهر فصيحة فيه/ وقت غنايه الخ . . . » . وتتصل بعد ذلك الى قول من دار الطراز حيث يقول :

« وهناك قسم مضطرب الوزن ، مهملول النسخ ، مفكك النظم ، لا يحس اللوق صحتة من سقمه ، ولا دخوله من خروجه . . . وما كان من هذا النمط فإى عمل صباه من فلهده وساله من مكسوره الا بميزان التلحين ، فان منه ما يشهد اللوق بزحافه بل يكسره فيجبر التلحين كسره ويشقى سقمه ويدره صحيحا ما به قلبه .



وساكن لا تضطرب فيه كلمه . وقسم يستقل به ولا يفتر إلى ما بينه عليه ، وهو أكثرها . وأسم لا يحمله التلحين ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وهكذا للمغنى ، كقول ابن

بلى :
من طلب
ثأر قتل طليات الخدوج
فتأنت الحجيح
فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول
ولا لا ، بين الجزئين الجيمين من هذا
القول (١٦)

ولنبداً بالقسم الثامن وهو ما يستقل التلحين به ولا يفتر إلى ما بينه عليه ، وهو يقصد هنا الشعر الذي تتساوى اجزؤه بحيث تأخذ مقاطع اللفظ فيه أزمته موسيقية متساوية . فكلمة « فتأنت » تتألف من ثلاث مقاطع لفظية (فت - تا - نات) و « خمزات » مثلا تتساوى بالمقاطع السقفية والجرس أى الإيقاع الموسيقى فإذا أن يقفل جديد متفق مع المطلع بأجزائه وفقره وتقطيعه ، امكن للتلحين أن يعطيه نفس اللحن دون تعديل أو تصحيح ولكن إذا اختلف عدد المقاطع اللفظية في تقطيعه ما فلسوف يحتاج للتلحين لبعض التعديل . فلو أتت كلمه « بين سمات » مثلا في نفس موضع الكلمه السابقه لاحتاج للمغنى اطالة الحركه (س) . وهذا جزء مما قصده ابن سناده الملك في القسم الأول المضطرب الوزن . وقد يكون الاضطراب اسوأ من ذلك وهذا سيحتاج بحثا طويلا ومفصلا

أكثر . ولكن اود ان اعلق هنا على موشج الأسمى الذى اختاره ابن سناده الملك ليدل على القسم المضطرب الوزن ، للهلل النصح ، للفكك النظم ، والذى لا يحس اللوق صحته من سقمه ولا دخوله من غروجه ، وهو :

انت اقترأحى
أقرب الله الواحى
من شاء ان يقول فأنى لست اسمع
خضمت فى هواك وما كنت لأخضع
حسى على رضاك شفع فى مشفع
نشان صاسى
يون اوتياح وارتياح

ولقد أخضع لابن سناده الملك إشكال فى تلحين هذا الموشج ، ولعله سمعه غناء من مغن فائس عليه أصل التعليلات كما يذكر سيد غازى (١٧) . ولقد وضعت تقطيع سيد غازى مباشرة تحت اجزاء الدور ، والتقطيع الذى قد يكون ابن سناده الملك قد سمعه من المغنى فى الأسفل . فلكمال للمغنى عند الغناء يصدر بالملحن ان يأخذ بالتقطيع الثانى ولا يمكن للمغنى ان يخل بالمغنى ليحافظ على العروض .

ويصعب به ان تتعامل فى الجزء الأول من اللحن فيقول « من شاء ان يقول » ويصعب بلحن آخر « فأنى لست اسمع » ويصعب نفس اللحن للأجزاء الباقية فتأت بصيغة سؤال وجواب او جملة لحنيه وجملة تقابليه وصيغ الشعر كما يلى :

من شاء ان يقول
فأنى لست اسمع
خضمت فى هواك
غضمت لأخضع
حسى على رضاك
شفيع فى مشفع

ولا اظن ابن سناده الملك سمع غناء فالحس السليم عند المغنى اجبره لأن يتخذ بالمغنى ، علما بأن الوزن فى مثل هذا التقطيع سليم مع بقاءه وثائق الأجزاء الثلاث على نفس الإيقاع ولا يوجد بينها أى اختلاف إلا فى « وما كنت » ويمكن للمغنى ان يمد القصه وتقليها وأوا فيصلح أمرها . وأما القفل فأن يصيحا بالأصل .

ولعل ابن سناده الملك يعرف بأن فيه سرا لم يذكره فقال : « ولا يقله إلا المألون من أهل الفن (الموشج) ، والملاحك للفريرين من أهل هذه الصنعة ومثل هذا لا يقدم عليه إلا الأسمى ، » .

أما القسم الثالث وهو ما لا يحمله التلحين ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وهكذا للمغنى ، كقول ابن بلى :

من طلب
ثأر قتل طليات الخدوج
فتأنت الحجيح

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول
ولا لا ، بين الجزئين الجيمين من هذا
القفل . وهذا الكلام يدلنا أيضا على ابن سناده الملك سمع هذا الموشج غناء .

أذا أنه يمكن للتلحين ان يضع لهذا الشعر لحنا دون ان يحتاج للألفاظ اضافيه مشلا « لا لا » أو «أمان» أو « ياللى » التى نسمعها فى الموشحات .

ولكن نحتاج لمل هذه الألفاظ لى نقص فى الكلام عن لحن موضوع سبقا ، او حين يكون المهرّب (أى الإيقاع المهرّب) أطول من ان يفى الشعر بمك . وفى الحاله الأولى يحاول الملحن ان يسكب الكلمات فى لحن احده أو أحيث سبها جزء أو لفرقه من احد الأجزاء ويبدأ ان يسببه على جزء آخر أقصر او أطول من السابق . فإذا كان أقصر كما هو الحال فى مثال ابن سناده الملك احتاج لان يقول « لا لا » ، وأزيعدها واحده وأقول « لا لا » أو « لا لى » أو « لا لى » أو « لا لى » ان آثارن أزمته الفترتين لوجدت الفقرة الأولى تزيد بمقدار حسه أزمته من الفقرة الثانية او بمقدار فاعله .

ثأر قتل طليات الخدوج
فتأنت الحجيح

ولعل الأصل بالاحساس من اللفظ فى الغناء ، يعود لمل هذه الحالات ، ثم تطور فى المصور المتأخره ليأخذ كيانا واضحا ويصيح له فى بناء بعض الموشحات والأشعار وهذا ما نلاحظه فى الموشحات المعروفة فى عصرنا كرموش « لما بدأ يثنى » وتستعمل به كلمه « أمان » أو « ياللى » . ومن المخرجه يقول ابن سناده الملك :

« والخرجه عبارة عن القفل الأخير من الموشج . والشرط فيها ان تكون حجاجيه من قبل السخف ، قزمساتيه من قبل اللحن ، حاره عرقه ، حاده مضجيه من القفاط العامه ولبشات الذابسة » والمخرجه هى إيراد الموشج وبلحه وسكره وسكته وعينته وهى المقايه وينبغى ان تكون حيله والحافه بل السابقه وان كانت

حوار مع القاص محمد مستجاب

حسن سرور

● أنت منهم طائفة الشعب التشكيل في عالم القصة القصيرة ؟

■ ومن قال إن ذلك اتهام ؟ إن أي فنان لا يحدث جدلاً (شعباً) بين عمله الفني وبين القائم من الأبداعات فإنما هو - بمعنى من المعاني - كاتب عادي (أو كاتب مطبوع ١١) ، ولقد استلهمت واخترعت أنواعاً من القصص وأخرى من الأبنية الجديدة وطبية ومشاكسة ، فليس من المعقول أن تأتي بعد يحيى حقي ويوسف إدريس ونسبع ضحية لها بما أسهبنا به في القصة القصيرة ، والتجربة الذاتية بين أصحاب المداويل والمغنيين والفنوازي والخرافات وسكابات أبي زيد الهلالي والشعر الشعبي الراقي للأبويدي وجاهين وسيد حجاب ، وطقوس الفئات الدنيا من الناس ، هذه التجربة هي التي صنعت لي تنوعاً في تشكيل القصة القصيرة ، ومن هنا أيضاً جاء الإقلال ، لأن جودة النوع والاثبات بغير المجهود وإدراك المعنى الشعري للقصة والوسائل المصرية في إبراز الحكاية (ولو على مستوى الخبير) أوقفت التساهل من سرد ما يراه البعض طريفاً أو جديراً بالكتابة ، ولا أخفى رأيي في أن الكثيرين منا يقومون بأسرى حوارات وحكايات يعتقدون أنها ترقى إلى مستوى الفن ، ومن هنا سقطت النصوص من جودة الشكل وسفونة الأداء ، أو بدلت باعتة تصلح للنقص الشفهي دون التشكيل التدويني ، لقد كتب كثيرون عن أهمية الانتقاء / الاختيار ، لأنه بداية الإدراك التشكيل (الخارجى باللفة والداخل باللفظ) ، أي أن الانتقاء هو العنصر الأول للطرقة التي تسمح بها إلى الآخرين بمعناه ، وهو أمر لا يجب التهورين من شأنه ، كي لا يكون هذا الكم من الورق القصصي

محمد مستجاب



محمد مستجاب واحد من كتاب القصة المصرية البارزين ، صوت له خصوصيته النابضة من تشرب أصيل للقيم الحضارية التي أنتجها صعيد مصر اجتماعياً وجمالياً . روائي وقاص خرج غارقاً ستاراً زائفاً من كسلات المألوفة ، مغرم بالخروج من منظومة السائد والعالى مفتون أشد الفتنة بتعميد طريقه الخاص في حقل القصص الحديث بجمالياته شديدة التفرد ، شديدة المجاوزة من هنا تأتي أهمية الحوار مع فنان مؤثر في حياته الأدبية له رؤية في الفن والحياة .

مجرد (كم) غير مؤثر واهٍ نافذ للوجدان وللمتلقي، ولعل ذلك هو الذي أدركه كثير من كبار كتابنا أن أصبحوا مجرد حالة تاريخية، بل بعضهم لا يرقى إلى مستوى أن يكون تاريخاً.

● ما الضرورة في استخدام الهوامش في رواية و نعان هيد الحافظ ؟

■ من الممكن أن أجيب : ولماذا لا استخدم الهوامش ، على الأقل لأني لست الوحيد الذي استخدم الهوامش في عمل روائي ، إنما - وهما الله من الغرور - (إن كانت الهوامش تصلح للغرور) - استخدام الهوامش بشكل عضوي في العمل الروائي أثار انتباه النقاد ، أي لم يكن استخداماً تفسيرياً كما عهدنا ، بل أخذ شكل التعبير أحياناً ، والاعتراض على ما جاء بلقن أحياناً ، بل والتبني إلى فشل الكاتب/ الراوي - الذي هو أنا في نفس الوقت - في تحقيق المعنى المقصود بالمبارة ، أو الإشارة الساخرة الخافضة إلى اضطراب الحدث ، وكل ذلك أعطى المساحة الروائية مرونة (وجاذبية) وتعلق جديلاً بين نكت الهامش ، وبين القارئ والكاتب ، كنت أحرص أن الانشغال الدائم القائم بين البطل والراوي ، والراوي والكاتب ، يمكن أن يكون جزءاً من الكيان الروائي ، ولقد اهتمت بسلا تسخير هوشنا المصالح على حساب المتن ، فاقمت فصلاً دون هوامش حتى أثبت فكرة أهمية الهامش في المواقع الأخرى ، وعلى أية حال فإن نقل الهوامش من معناها الموروث إلى مجال الأداء الروائي كان هي الأول والأخير ، وعليه فإن الضرورة ظلت قائمة ، حتى أنك لا تستطيع استئصال (من التاريخ السري لنعان هيد الحافظ) دون هوشها بالرة .

● مستجاب يقدم صميماً مختلفاً عن الصبيد الذي تقدمه بعض الكتابات ... لماذا ؟

■ ليس الصبيد فقط هو المختلف عن (بعض الكتابات) ، إنما (مصر) المكتوبة ليست هي مصر المعروفة ، إلا فيما ندر من كتابات يحيى حتى ويوسف إدريس وصبري موسى ويحيى الطاهر ، ولكي لا ألق في محذور ما يسمى بأن الكتابة الفنية ليست هي الواقع منقولاً ، فإني أرى أن الصبيد بخرافات وطقوسه وصاداته وتقاليده وتكوينات جسده الخبيث بعيد جداً عما نقرأه من كتابات نظرية (مدرسية) ، إن الصبيد منتج يحتاج إلى دراية لفحته والوصول إلى

معذنه ، أما كيف يمكن ذلك فلا أعرف ، إنما هي حاسة غامضة يتمتع بها الإعرابي قبل أن يتسلح بها الجيولوجي .

● في قصص مجموعة «ديروط الشريف» النظم الإجتماعية تفرض على الإنسان أدواراً محددة ولازمة وقاهرة ... لماذا ؟

■ لا يوجد كاتب حقيقي يستطيع أن يزعم أن ما على الأرض من نظم يريسه ، فليطعم الفنان تنظراً إلى ما هو كائن ، على أنه مضاد لما هو مأمول ، ومن هنا نشأ ما يسمى بالتعاطف الإنساني ، بل إن نقد الإنسان (حتى كفرد) وتعريته والتبني إلى أظفاره وخياله المستورة في الأكام والسيارات والأسمه والروائع والمستندات والمؤسسات والدلائل والوظائف

والدساتير والحدائق والأموال ، هذه التعرية قاسم مشترك لكل الإبداعات في العالم ، إن الإنسان هو البطل القائم الكائن في أي عمل أدبي حتى لو كان يجري على أسنة الطير والحيوان والنباتات وبالتالي فإن رفض النظم الإجتماعية جزء من كيان الفنان وليس مجرد اتخاذ موقف ، لأن الفنان المتصالح يفقد قيمته ومعناه ، وكحالة قائمة للتبدل فإن مصطفى محمود ظل - فناناً - في حالة عدم تصالح (رفض) للقيم القائمة : أكل عيش ، وضرب غره ٧ والنعكوت ... إلى آخر أوصاله الإبداعية الرائية ، فلما تصالح مع الواقع أصبح مفسراً له ومقتناً لكيونه سواء باسم الدين أو تحت أي اسم آخر ، وعليه فقد - أو قلل من - جوهر الإبداع لحساب التنظير الاصلاحي وحتى عندما كتب ما قد يتدرج تحت بند الإبداع بعد ذلك فقد جاءه لحساب المتصالح ، إن الفنان - وليس هذا قولي - دائماً على طرف

نقيض عن الواقع (المؤسسة الاجتماعية) .

● الزمن في المجموعة القصصية والرواية . زمن مرتبط بالظواهر الطبيعية وزمن مرتبط بالأحداث المجتمعية . هل يمكن ذلك موقفاً من المجتمع ؟

■ في الحقيقة ذلك هو لب مشكلة الكتابة العربية الروائية الحديثة ، فالزمن عندنا زمن تاريخي ، تتوالد فيه النتائج كما تتوالى السنوات وكل روايات نجيب محفوظ فلنكتات سكة حديد يسير عليها قطار الأحداث ، الأبناء يكبرون ويصحبون آباء ، ثم يلدون ويتوالدون بقدر طاقة الكاتب على الترتيب والتسيف والتوليد ، وأول من لعب على الزمن وألغى منه تاريخيته (المدرسية) يوسف إدريس في (المرتبة المفقدة) وفي الميزة الأرضية (وهي قصة قبل أن تكون مسرحية) وصبري موسى (فساد الأمكنة) ، فالزمن الروائي عندهما في هذه الأعمال بالتعميد لا يمكن القياس عليه بالنمط التاريخي ، هو زمن روائي خاضع للأداء الفني ، وغير خاضع للمنطق المعتاد للأمور ، كما أنه ليس زمناً عيشاً لأنه لا يغرب التشريح بل يحطم التوالى ويستبدله بالزمن الخاص ، وهو نوع من الفهم يحتاج إلى إدراك لأبعاد الزمن وإنشاقته ، ومع أن كثيراً من الشعراء يتعاملون في القصيدة بزمن شعري بالسليقة إلا أن الروائيين لا يستمسون - أو لا يدركون - خطورة النمط السري للمعزود (الزمن التاريخي) على مسيرة الرواية ، وهذا لا علاقة له بعرق الكاتب من المجتمع ، لأن الموقف يحدد بما يقوله (حتى لو لم يكن رواية أو قصيدة أو مسرحية) .

● الكثيرون يقومون أسرى حكايات يعتقدون أنها ترقى لمستوى الفن .

● نقل الهوامش من معناها الموروث إلى مجال الأداء الروائي كان همي الأول والأخير .

● إن الفنان على طرف النقيض مع الواقع (المؤسسة الاجتماعية) .

● الجماعة في القصة العربية لا تعمل بشكل إيجابي يتناسب مع قيمها ومجموعها .

● مصر المكتوبة ليست مصر المعروفة إلا فيما ندر من الكتابات .

● الزمن عندنا زمن تاريخي تتوالى فيه النتائج كما تتوالى السنوات .



● ما هي علاقة محمد مستجاب الفاص
بنعمان عبد الحافظ ؟

■ علاقة محمد مستجاب بنعمان عبد
الحافظ هي نفس علاقة الشوقاوي بعبد
الهادي (الأرض) ونجيب محفوظ بنفسه
(بداية ونهاية) وطه حسين بأنتة (دهاء
الكروان) وصبري موسى بإيليا (فساد
الأمكنة) ويحيى حقي بإسماعيل (قتل أم
هاشم) ومغليح بإنياب (موي ديك) وأميل
برونتي بيجيكليف (مرتفعات ويزرنج)
ويوسف إدريس بإلحرام وجمال عبد الناصر
بتأميم القناة وجواهر الصقل بالقاهرة وأميل
جيبسي بإنتاشال ويوسف السباعي بإم
رتيبة .

● ضياء الحكاية في قصص مستجاب .
واعتبار أن الجميع يعرف السر ... لماذا ؟
الذي قيل - في مجال نقدي - أن
قصص فلان (الذي هو أنا) لا تلتزم
بالسرد المعهود أو الحكاية العادية ، وكان
ذلك في طرح علاقة الأسطورة بكاتبان
والأسطورة بطبيعتها تكاد تكون معروفة
للجميع ، والكاتب هو الذي يحركها من
منظور جديد ليرز معاني أخرى ويعكس
وجهها أضواء ما كانت تعكسها في موقعها
القديم .

● في حديث سابق دعوت الكتاب إلى
الكتابة عن صيادي السمك ، وعمال
الجمارك ... هل هذه دعوة إلى الاهتمام
بالجماعات الهامشية ؟

■ السؤال يذكرنا بالشرارات التي كتب
الكثيرون تحتها قصصهم ، فمن المؤكد أن
شمار (الاتحاد والنظام والعمل) استلب
أقلاما كثيرة ، وكذلك (الوحدة) و
(النصر) و(الثورة الخضراء) و(الصحة
الكبرى) وبالتالي فإن ذلك يعني أنني
أصبحت متضما إلى شعار جديد ، ودرسي
جدا ، هو (صيادي السمك وعمال
الجمارك والجماعات الهامشية) وهنا يصبح
الأمر ساذجا ساذجة من يقر أن يكتب عن
منافسة بين نجار وحذاء ، والدعوة للاهتمام
بالجماعات الهامشية موجهة أساسا إلى
الأمناء الدقيق في المشرائح المصرية ليتسنى
لأدباء أن يعبر عنها ، لأن المكتوب في
عصومه يعبر عن أبناء المدن والفلاحين
والعمال دون أن تضاريس البيئة في الوطن
المصري الواسع ، ولكن ذلك لا يعني أن
أقرر التعبير عن شريحة ما ، وأضطر أن
أتحصن وأصطنع أدبا يخفيها .

● البطل في مجموعة «ديروط الشريف»
وفي رواية «نعمان عبد الحافظ» هو القرية
في صعيد مصر . هل يعني ذلك إيمانا باتهام
البطل الفرد ؟

صغر حقيقتا :

◆ بندر الصليب . تلال من شروب
(مقالات وأسمار) الكتاب
الذهبي .

◆ مذكرات عبد الرحمن لهي (ج ١)
(سيسة) هيئة الكتاب .

◆ د. عبد الحليم حفني . جواهر
الإسلام (حين) هيئة الكتاب .

◆ محمد عبد الرحمن صان الدين .
أصابع وآتسام (شعر) هيئة
الكتاب .

◆ د. محمد أبو دومة . أقياد حكم
فلسافر ليكم (شعر) هيئة
الكتاب .

◆ وف حوريركي الحليفة . صبر نجم
(شعر بالعامة) هيئة الكتاب .

■ لا بد من الاعتراف بأن الجماعة في
القصة العربية لا تعمل بشكل إيجابي
بتناسب مع قيمها وقيمتها وجمعها ، ودون
انكار قيام نواجم ووكلائهم وتعليمهم بالفعل
نباية عنهم ، فألحرام (إدريس) والحرافيش
(محفوظ) ودعاء الكروان (طه حسين)
والأفيال (فتحي غانم) ، وغير ذلك من
عيون القصص العربي يقوم البطل فيها بـ
(الأداء) نباية عن جماعته ، لكن ذلك
لا يمنع من أن تؤمن الجماعة ذاتها بأدائها
الخاص حتى مع وجود بطلها داخلها بحيث
لا يمثل إلا نفسه ، وعقل الجماعة يختلف
بالتأكيد عن الملمات والمداومات والتصادم
والطموح في عقل الفرد (حتى لو كان
يمثلها) ، وليس هناك ما يدفع للاعتقاد بأن
البطل الجماعي خير من البطل الفرد ، أو
أن استحسن أو أفضّل أو أتحسن لشوع
منها ، فهذا لا يصح ولا يجوز ، إنما التقييم
يجب أن يلتفت ويتركز في النص الأدبي ،
مدى قيامه بواجبه الوجداني والذهني إزاء
القاريء ، أو نكوصه ووقوعه في قبضة
الاضطراب وركابة البصير فقدان الهوية كما
يحدث في كثير من النصوص الفارقة لحرارتها
ومرونتها وجماليتها ، والكلام كثير حول
(المنشآت) القصصية الحرة الخالوة والتي
لا سحر فيها ولا فن والتي تمثل نسبة هائلة مما
تخرجه الطابع عندنا وعند غيرنا أيضا .

● «سيخني الفن عندما تفصل الحياة إلى
درجة أهل من التوازن» هل الفن مجرد
تعويض للحياة ؟

■ قضية الفن لا يمكن أن
تستخدم معها فصلا (يخفى) ، إنك -
مثلا- إذا جردت الأنياب من قدراتها الفنية
العظيمة فأنت تحكم على الجانب الروحي
بالفشل ، بالتالي فمن الصعب أن أضع
الفن مقابل التوازن ، أي يخفى عندما
يتحقق التوازن ، لأن ذلك يجردنا إلى المعنى
المرضي للفن (بصفته حالة تعويضية) في
بعض الاتجاهات ، ولعل تجريد الفن من
المعنى التعويضي يجردنا إلى المعنى المطلق له
بصفته تعبيراً ساميا عن حالاتنا أرضية
وجدانية ، إن الحياة نفسها تعمل في جانب
منها في دائرة الموقت المقابل للفتاة ، في حين
أن الفن يعمل - في أساسه - في الدائم
الأكثر حيوية من الموقت ، وداخل دائرة
عمل الفن تظهر جميع وظائفه الجمالية
والإصلاحية والإشباعية والقادرة على إبراز
الجميل وغير ذلك من شئون وسط بين الساء
والأرض ◆

إعادة إخراج الأفلام القديمة . فقد اختار فقط الأفلام التي أخذت عن الروايات الشعبية .

ومن أبرز كتاب الرواية الشعبية الذين رجع إليهم المخرج في أفلامه : جول ماري وجورج أو هنين ودورتي دي جوفيسه وبيركوسيل . وهم كما نرى مجرد أسماء مجهولة في عالم الأدب . ولكنهم مدفون في عان الرواية الشعبية . وقد وجدت بعض روايتهم طريقا إلى القارئ العربي من خلال كتب الجيب القلبي . أما حسن الإمام فقد استقى مصافحه مباشرة من النصوص الفرنسية لعدة الروايات . فمن روايات جول ماري قدم فيلمه « قلوب الناس » عام ١٩٥٣ من رواية « الأب الزيف » ثم فيلم « حكم القوي » عام ١٩٥٤ . وهو نفس الفيلم الذي قام بإعادة إخراجها عام ١٩٧٦ تحت اسم « الكروان له شفايف »

ورواية « الأب المزيف » وهي إحدى الروايات الحية لدى بعض المخرجين في مصر . فقد أعاد إخراجها فيها بعد كل من فلسطين عبد السوهاب - الساحرة الصغرى . . - وحلمى رلفة - ابنتي العزيرة . . - وهي تدور حول السجين الذي يطلب من صديق له أن يذهب لاحتلال ابنته من المدرسة الداخلية حيث أعتد دراستها لنها . ويذهب هذا الصديق المعروف بأنه وقد وشير ، وزير نساء إلى المدرسة ويصحب الفتاة بحجة أنه أبوها إلى بيته . إلا أنه يتعامل معها كجنتلمان . وعيها ويدافع عنها خاصة أنها تكون سبب في تحوله إلى الأفضل . وفي النهاية تكتشف حقيقة أبيها الزيف . فتتزوج بتعميد من أبيها الحقيقي .

أما رواية جول ماري فهي « ورجيه لاهوت » ، وتدور حول شريكين في فرقة استعراضية يتصلان بعد أن تسبب أحدهما أن تستنبت الفرقة من امرأة مرابية . فيقوم بقتل المرأة . وتتصلق التهمة بالشريك الآخر . إلا أن البريء يرفض أن يقدم أدلة برأيه للمحكمة لأنه في تلك الليلة كان في ضلع زوجة شريكه . وفي النهاية فإن بطله الفرقة تتمكن من إثبات البراءة تخيبيها ويدخل الفنان السجن .

كان جورج أو هنين هو الكاتب المفضل أيضاً عند حسن الإمام . وغيره من المخرجين المصريين والطرف أن الروايتين اللتين أعرجها الإمام لاهوتين قد سبقا أن



رحيل مخرج سينمائي كبير (١٩٨٨/١/٢٢)

حسن الإمام من الرواية الشعبية إلى الأدب العربي

محمود قاسم

ميلودرامية قديمة نجحت يوماً فتصور أن إعادة إخراجها بما يلائم السبعينات قد يعود به إلى قمة ازدهاره في الخمسينات .

وعن الاقتباس ، فإن حسن الإمام كان أكثر شجاعة من كثيرين . حين كان يذكر مصادر أفلامه على تترات شريط العرض . والنظر إلى مصادر هذه الأفلام نجد أن المخرج قد راح إلى الروايات الشعبية الفرنسية LES ROMANS POPULAIRES وهي نوع من الروايات

انتشرت في فرنسا في القرن التاسع عشر تتجنى كلها إلى البكائيات والميلودراما . وقد كانت أفلام حسن الإمام صورة حية لهذا النوع من الأدب . ويمكن أن نؤكد أن أغلب مؤلفي هذه الروايات قد راحوا في النسيان ولم يبق من مئات الروايات الشعبية سوى اسماء قليلة يمكن طبعها الآن في طبعات محدودة . وقد ظل حسن الإمام يبحث طيلة حياته الفنية عن مصادر هذه الروايات مع كتاب السيناريو اللذين يتعامل معهم . وسوف نرى أنه عندما تخصص في

ظهر حسن الإمام في السينما لأول مرة عندما كانت السينما المصرية غارقة بكل أناملها في بحور الميلودراما الفاتكة . وكان لهذه الميلودراما جمهورها العريض في ساحة المتفرجين . وفي فترة راح فيها يخرجون بهمجهم أهل الحكايات الميلودرامية من الأدب الشعبي والفرنسي وصل رأسهم تسرجو مزراحى وهنري بركات وحلمى رلفة لهذا راح حسن الإمام ينفذ جمهور الميلودراما - وما أكبره حبياً - بالفيديو وراء الأخر ويجرعات مثاليه من الحكايات الميلودرامية الفاتكة وكان الجمهور يطلب المزيد من هذه الحكايات المليئة بالمواقف الحسنة . والمقصود بهذه الجسامير تلك الحشود التي كنت أراها - صغيراً - وهي تقف أمام شباك تذاكر دور العرض من الدرجة الثانية من أجل الحصول على تذكرة أو مقعد وفي بعض الأحيان تقبل المشاهد والقفه . من أجل هذه الحشود التي كان حسن الإمام يفتن في البحث عن مصادر أفلامه . وقد راح طيلة حياته يبحث عن نصوص أفلامه الجديدة في الحكايات التي تحتل عادة بأحسن توليفة ميلودرامية . فراح إلى الاقتباس من المصادر الأجنبية الفرنسية في أغلب أفلامه . ثم استعان ببعض أفلام المصيرية في رحلة أخرى . وفي آخر حياته سعى إلى إعادة طبع Regnake أفلام

ظهورنا أكثر من مرة على الشاشة المصرية .
فقد سبقه بركات الى اقياس روايته « ملك
الحديد » في فيلم ارحم دعوى ١٩٥٤ .

وتوجو مزراحى في فيلمه « قلب امرأة ..
١٩٤٢ » . وتودو أحداثها حول الفتاة التى
تصدم في حبيبها الذى هجرها الى فتاة أكثر
ثراء في وقت بدأت الصائفة المالية تحيط
بأبيها . ولولا تدخل رجل يبيها في الوقت
المناسب لأعلن أبوها إفلاسه . ولكانت
النهاية مفعمة . هذا الرجل النبيل يطلب
الاقتراض بالفتاة التى تعلن له ليله زفافها أن
قلبا معلق برجل آخر . فيعلمها بقسوة
وبرود . ويحملها الى عمله خاصة أثناء فترة
الحمل فتحس بمدى نبله ورغبته .. هذه
النتيجة استقامها حسن الامام في فيلمه
« حب وكبرياء » عام ١٩٧٢ . وهو نفس
العام الذى اقبس فيه رواية اخرى لنفس
الكاتب تحمل عنوان « حق الطفل » وهى
الرواية التى سبق لبركات أن أعرجها في
فيلم « الواجب » عام ١٩٤٨ . الا أن
« حكايتي مع الزمان » قد صيغت في قالب
استعراضي حاول فيه المخرج الاستناد من
شعبية المطربة وردة التى قامت بلعب الأم التى
عادت الى زوجها بعد طول انقعه .. من
أجل هيون ابتسمنا الى لعبت دورا في لم
الشمل من جهلده ..

وهن رواية « بالغة الحيز » للكاتبة دورى
دى جويليه أعرج حسن الامام فيلمين .
الاول بنفس العنوان عام ١٩٥٢ . والثانى
بعد ثلاثين عاما يحمل عنوان « البنت تحت
قدميها » مستخدما نفس السيناريو الذى
اشتركت في كتابته مع السيد بدير حول زينب
التي ترفض الزواج من أيوب مدير الحسابات



● حسن الامام

في المصنع الذى يعلنان به . فيرسل أيوب
برسالة إليها يخبرها عن عزمه حرق المصنع
وقتل صاحبه وسرقته . يلتقط طفلها
الحطاب ويغني في أحلى لحنه . ويتم جريمة
أيوب وتتهم زينب ظالما لوجود خلاف بسيط
بينها وبين صاحب المصنع ويحكم عليها
بالسجن المؤبد . وعقب خروجها من
السجن تعمل في احد الافران وتمكن من
الغشور على اولادها وتكشف جريمة أيوب
الذى اتحلل شخصية أخرى وهذا من
الانراية ..

وهن الروائي يركورسويل قدم حسن
الامام رواية « اليتيمات » في فيلم يعمل نفس
الاسم عام ١٩٤٩ . وهى بالمناسبة إحدى
الروايات الشعبية القليلة التى وجدت

معدا حسن في غلب تلك من رزود



طريقها الى السينما حيث أعرجت في فرنسا
عام ١٩٣٢ لوريس تورنو . أما الرواية
الشائعة الميودرامية فيس « السوليدان
الشريدان » التى أعرجها حسن امام باسم
« الشيطانة الصغيرة » . عام ١٩٥٨ حول
بحر يختطف فتاة من أبيها وعندما تكبر
يلهب اليه ويغيره بالحقيقة . ويعطيه ابنة
منزيفة .. ثم انكسرت الحقيقة ان
تكتشف ..

ومن هذه النوعيات أيضا أعرج حسن
الامام فيلم « الملك الظالم » حول الفتاة التى
توهمت أن أباما قتل أمها عندما شاهدته
يحمل سكيناً أمام جثتها فتشهد ضده .
ويدخل السجن . ويتولى أحد المحامين
تربيته . وعندما تكبر تعمل بالبحث
الاجتماعي الجاني وتذهب مصادفة الى
السجن . وتعترف على أبيها دون أن تعرفه
ويتم بثبات برائته بمساعدة خطيبها
الضابط . هذه التيمة حاول الامام أعرجها
من جديد في فيلم « القضية المشهورة » عام
١٩٧٨ . وهو نفس عنوان المسرحية
الفرنسية التى استمد منها الامام
موضوعه ..

الغريب أن حسن الامام عندما حاول
الاقباص نص ابي كاتب فرنسي معروف
فانه قد اختار اسوا اعدائه أو لظفل أقرب
روايته الى القصة الشعبية . وهى رواية
« البرتا » لجير بنوا . حيث قدمها عام
١٩٧١ تحت عنوان « الحب الحرام » حول
رجل يراهن على قلوب النساء فانطلق من
البيت بقلب فتاة بريئة أحبته الى العزف على
أوتار قلب أمها التى عاشت غارقة في
الحساد . فيسعى للتخلص من المراتين
الواحدة تلو الأخرى كي يغوز في النهاية
بالثروة التى تحتلها الام .

هذه هي صورة بعض من علامة افلام
حسن الامام بالرواية الشعبية فقد راح
المخرج يقتبس من السينما والأدب مايتناسب
وتأصيل الميودراما السينمائية . فبينما ابتعد
الامام عن أى مصادر أدبية انجليزية . فإن
تجاربه مع السينما الأمريكية كانت من خلال
الميودراميات وحدها .. بل انه قام بعملية
وميودرامية و MELODRAMATIZATION
للافلام الأمريكية . مثل فيلم مكان في
الشمس لجورج ستيفنس حيث أعرجه
حسن الامام مرتين : الاولى في عام ١٩٥٨
في « بكر المذلات » والثانية عام ١٩٨١ في
« دعاء على الثوب الوردي » حول الشاب
الريفي الذى يعمل في المدينة بمهنة صمه
الزرى . وثلاثه احدى الموطقات ويعد

نفسه متورطاً في جريمة قتل إحدى الفتيات عندما وقعت من قارب صغير أثناء تجوله معها في النهر . وعندما يتم القبض عليه يلقى المشاهدين له عم أخرى كي تزداد العقوبة .

وفي عام ١٩٦٣ التقى الامام فيلم «جنون ييلندا» لجون نيجو لسكو هام ١٩٤٧ في «الحرساء» حول القصة التي يتنصصها رجل في القرية فتجنب منه سفاحا . ولا يمكن ان تروح باسمه لانها غير قادرة على النطق وقد عاد للمخرج الى السينما الامريكية في منتصف السبعينيات من خلال بعض الافلام من ابرزها بلاشك «عجائب با زمن» حيث حول حكاية نفسية معقدة في فيلم «شرق عدن» لا يليا كازان الى حدوثه ميلودرامية عن الرجل الذي يفاضل بين والدين لان ام احدهما هجرته يوما لتعمل واقصة في كبله . وفي النهاية ينتقم شمل الاسرة على احسن ما يكون كمادة هذا النوع من الافلام .

من المعروف ان السينما المصرية قد اولت ظهيرا سنوات طويلة لطلاب المصري . وان هذا الادب قد أصبح ظاهرة مطلوبة لدى السينمائيين المصريين في وقت واحد بالذات . وقد راح حسن الامام يبحث في نصوص الادب المصري مثل غيره من المخرجين . وبدأت علاقته بالادب من خلال فيلمه «شقيقة القبطية» عام ١٩٦٣ . عن رواية لجليل الشندادى . ولم يجعل الفيلم من اسم الرواية سوى اسمها حيث قام كاتب السيناريو باجراء تعديل شامل على حكاية البنت شقيقة القبطية التي هجرت بيتها من اجل الرقص . واهتم بحكاية ميلودرامية حول انهما الذى لا يعرفها . ووجدت في ازمة مع السلطات الرسمية الا ان حسن الامام «يستطيع ان يخرج كثيراً عن النص المكتوب في رواية وراق للمق» ولنجيب محفوظ . لذا فهو احدهم افلامه . وبدأ كأنه يقرأ الرواية سطرًا وراء آخر وهو يتحدث عن حبيبة الفتاة الطموحة التي تأمل ان تخرج من هذا العالم الفقير الذي تربت فيه . فتوافق مرة على الارتباط بشاعر لا يلبث ان يصيبه المرض ثم تنصاع وراء أحد القوادين الذين يدفعون بها للعمل في أحد الموانئ وفي النهاية فانها تعود الى الزقاق الذي تربت فيه جنة هائلة بين يدى خطيبها عباس الحلو .

وكان هذا الجمال دافعا اكثر لحسن الامام ان يتعامل مع الادب المصري .



الامام

فتطلع الى الثلاثية وانعمرها في ثلاثة افلام متباعدة الاحياء مما جعل الاراء تتناقص حول قيمتها . وان كانت اتفقت حول اهمية الجزء الثالث وهو السكرية . ولا شك ان حسن الامام قد ابرز المواقف المأساوية في الجزء الاول بين يس وامه وحول مقتل فهمى كما ابرز ليسانى الانس اكثر في «قصص الشوق» . . وخاطب لغة العقل «السكرية» .

وعن اعمال نجيب محفوظ ايضا قدم المخرج احدى اقصيص رواية المرايا في فيلم «اميرة حي» انا وهي الرواية التي لم يقترب منها مخرج اخر غير حسن الامام . وشك ان ذلك حول الاستفادة من نجاح فيلم «خل بالك من زوزو» وابرز فيها قصة الفتاة البسيطة التي تقبل الزواج من رجل نجبه رغم انه متزوج من ابنة رئيس الشركة . وفي «دنيا الله» قام ببطولة حكاية الصراف الذي هرب يرواتب الموظفين من اجل حيون احدى الغوايا التي ما لبثت ان هجرته عقب ان فرغت حافظته المسروقة وقد نجح هذا الفيلم على المستوى التجاري والفني . الا ان الحظ لم يكن الى جوار تجربته الأخيرة مع عصر الحب . ربما لسبب بسيط ان التلفزيون والراديو قد استهلكا هذه الرواية مرات عديدة فلم يعد للمخرج براغم في رؤيتها مرة أخرى . .

لم يتم حسن الامام باقرب عرى آخر في افلامه سوى بأحسن عبد القدوس . الذي اختار ان يبدأ علاقته به في فيلم «هى والرجال» حول خادمة طموحة تقف في هوى غلومها . وتثير مشاكل مع الاسرة التي تعمل لنسائها . ثم اختار القصص قصيرة ليقدمها في معالجة قصيرة في فيلم «٣

لصوص» عام ١٩٦٧ . وهو نفس العام الذي قدم تجربة سينمائية تنظفت الانظار . رغم ان احدا لم يتنبه اليها . حيث جرب للمرة الاولى والاخيرة في السينما المصرية - ان يكون الحوار بأكمله غائبا . . وقد استفاد الامام من حلولة «اضراب الشحاذين» ولكنه لم يلتزم بالنص الا في حول رجل طيب اعتاد ان يقيم وايمة على مدافع الافطار في رمضان لا طعام الشحاذين . ولكن هؤلاء يعلنون رفضهم المحصور يطلبون نفوقا . . وفي أول الامر يساهم المحسن على المبلغ ثم يمثل لطالب الشحاذين . هذا الرجل الطيب يتحول الى طاغية في الفيلم . لذا يصيح من حق الشحاذين العمل على اسقاطه من فوق عرشه .

وفي السبعينيات تعامل حسن الامام مع ادب احسان عبد القدوس في «العذاب فوق شفاة بتسم» . وحول هذا الفيلم كتب مجدى فهمى انه . فيلم ، كحرفة ، كسينا ، هو بلاشك اقرب خطوات حسن الامام الى الكمال السينمائي . لامسى . ولا فواجع . بل دراسات نفسية لاسرة تفرقتها الحياة . دراسات واعية . وتساعد حدثي جيلا افعال فيه . وفناذج مرسومة بدقة .

وبعيداً عن الفواجع ايضا اقترب الامام من احسان عبد القدوس في «هذا أحبه وهذا أريده» في تجربة جديدة على شكل النص السينمائي في مصر . فقد كتب المؤلف هذا الفيلم مباشرة للشاشة كنص سينمائي قام بنشره في مجلة «صباح الخير» قبل ان يدفع به الى المخرج . ورغم بساطة القصة الا ان حسن الامام قد غامر باستناد البطولة الى وجود جديدة ساعدت على ابعاد الفيلم عن الجماعير . وفشل الفيلم رغم دقة موضوعه

حول التقى الذى يستعين بأحدًا صدقائه للكتابة رسائل ملتهبة الى حبيته تلك التى تحب الخطابات أكثر من الشخص . وفى النهاية تكشف أنها تحب كاتب الخطابات وليس من تحمل اسمه الجدير بالذكر أن تجرية كتابة السيناريوهات في نصوص مباشرة عند احسان عبدالقدوس قد فشلت تماما في السينما ..

لا يمكن التكهن بالذوايق الحقيقية التى جعلت حسن الامام يقوم باخراج افلامه القديمة مرة اخرى في منتصف السبعينات : فترى هل هي محاولة لا حياة الميودراما التى عشقها بشكل واضح ١٠٠ هل هو فلاس في النصوص كما تصور البعض رفع المستوى الغنى فأن علاقته بالادب المصرى كانت افضل من علاقته بالميلودراما . لكن شقفا خاصا بالرواية الشعبية دفع حسن الامام الى اعادة اخراج اكثر من عشرة افلام . مثل ليليمه : « حكايتي مع الزمان » . . . حب وكبرياء . . . ورغم نجاحها الجماهيرى . الا ان الميلودرامات التى اعادة اخراجها في النصف الثانى من السبعينات قد فشلت اغلبها . من « الكروان له شفايف » الى « دهاله المظلومين » وه القضية المشهورة « ولعل الامام قد صدق الدعوة التى وجهها له الرئيس انور السادات حين طلب منه ان يقدم افلاما من طراز « وباليوالدين احسانا » فراح يفرق السوق بالافلام الميلودرامية التى ساعدت على اغراقه في وحل الميلودراما . . التى لم تعد مادة مفضلة لجمهور التلفزيون الذى حفظ هذه النوعية من ظهر قلب .

قائمة ببلبلو جافية

- ١٩٥٣ : في شرع مين (امينة رزق - حسين رياض) .
 : تاجر القضايح (هدى سلطان - يحيى شاهين) .
 : حب في الظلام (فانت حمامة - عماد هدى) .
 : بالغة الحيز (امينة رزق - زكى رستم) عن رواية فرنسية بنفس الاسم لدورثى دى جوليه
 ١٩٥٤ : قلوب الناس (فانت حمامة - انور وجدي) عن رواية الاب المزيق لجول ماري
 : اللال الطائر (فانت حمامة - كمال الشناوى) عن مسرحية القضية المشهورة .
 ١٩٥٥ : اعترافات زوجة (هند رستم - كمال الشناوى)
 ١٩٥٦ : وداع في الفجر (شادية - كمال الشناوى) عن فيلم « جسر ووترلو » لميرفين ليروي ١٩٤٦
 ١٩٥٧ : لواط (شادية - كمال الشناوى)
 : لن ابكى ابدا (فانت حمامة - عماد هدى) .
 : الحب العظيم (هند رستم - عماد هدى)
 : وكسر المذات (صباح - شكرى سرحان) عن فيلم مكان في الشمس لجورج ستيفنز ١٩٤٩
 : اغراء (صباح - شكرى سرحان) .
 ١٩٥٨ : الشيطانة الصغيرة (رجاء يوسف - سميرة احمد) عن الولدان الشريدان لبيروى كورسيل
 : حب من نار (شادية - شكرى سرحان) .
 : قلوب العذارى (شادية - كمال الشناوى)
 : عواطف (مديحة يسرى - حسن سرحان) .
 ١٩٦٠ : صالدة الرجال (هدى سلطان - شكرى سرحان) .
 : اى اهم (زبيدة ثروت - عماد هدى)
 : حب حق المبادة (نجمة كاريوكا - صلاح ذو الفقار)

- ١٩٤٦ : ملائكة في جهنم (امينة رزق - سراج مبر - الستات عفاريت (ليل فوزى - محمود المليجى)
 : الصيت ولا القنى (محمد عبد المطلب - توجس شوقي)
 : اليتيمتين (فانت حمامة - ثريا حلمي) عن رواية بنفس الاسم لبيروى كورسيل
 ١٩٥٠ : ساعة لقلبك (كمال الشناوى - شادية)
 : ظلّمون الناس (فانت حمامة - شادية)
 ١٩٥١ : حكم القوى (هدى سلطان - حسن سرحان) عن رواية روجيه لا كونت لجول ماري
 : انا بنت ناس (فانت حمامة - حسن سرحان)
 : اسرار الناس (فانت حمامة - حسين رياض)
 ١٩٥٢ : غضب الوالدين (شادية - حسن سرحان) مقتبس عن رواية الاب لجول ماري
 : زمن العجائب (فانت حمامة - حسن سرحان) .
 : كاس العذاب (فانت حمامة - حسن سرحان)
 : انا بنت مين (ليل فوزى - حسن سرحان)

البلبلو جافية



: لا تتركني وحدي (ميرفت
امين - محمود ياسين) عن فيلم
مكتوب على الرقعة لنور جلال
سيرك ١٩٥٧

١٩٧٦ : قمر الزمان (نجلاء فتحي -
مصطفى فهمي) عن فيلم
ليل .. لشارلز والتر ١٩٥٣ .
: وبوالدين احسانا (فريد
شوقي - سمير رمزي) اعادة
اخراج لفيلم غضب الوالدين
: الكروان له شغاف (سمير
رمزي - سمير صبري) اعادة
اخراج لفيلم حكم القوي
١٩٧٧ : عداء المظلوسين (فريد
شوقي - مدنية كامل)

: القضية المشهورة (عفاف
شبيب - فريد شوقي) عن
مسرحية فرنسية بنفس
الاسم . (اعادة الملل الطام)
١٩٧٨ : حب فوق البركان (نجلاء
فتحي - حسين فهمي) .

: سلطانة الطرب (شريفة
فاضل - فريد شوقي)

١٩٧٩ : اللجنة تحت قديمها (فريد
شوقي - فردوس عبد الحميد)
اعادة اخراج لبانة الحيز

١٩٨٠ : لا تنظلموا النساء (هشام
ثروت - نحية كاريوكا)

١٩٨٢ : ابن مين في المجتمع (محمد
ثروت - منى جبر)

: دماء على الشوب الوردى
(ناهد شريف - سمير صبري)

١٩٨٣ : اعادة اخراج لفيلم « وكسر
الملذات »

: ايلي (سمير رمزي - محمود
عبد العزيز) عن رواية لجورج
ابراهيم خوري

١٩٨٣ : كيدن عظيم (فريد شوقي -
عفاف شبيب)

١٩٨٥ : دنيا الله (نور الشريف - معالي
زايد) عن القصص لتجيب

محفوظ
١٩٨٦ : بكرة أحلى من البهارة (أحمد
مظهر - بليلة)

: عصر الحب (سمير
رمزي - محمود ياسين) عن

رواية لتجيب محفوظ ◆

١٩٦٨ : بنت من البنات (ماجة
الخطيب - أحمد مظهر)

١٩٦٩ : الخلية عزيزة (هند رستم -
شكري سرحان) .

١٩٧٠ : دلال المصرية (ماجة
الخطيب - حسين فهمي) عن
رواية « البعث » لنولتوي .

: شقة مفروشة (ماجة
الخطيب - أحمد مظهر)

١٩٧١ : الحب المحرم (مدنية يسري -
شكري سرحان) عن رواية
البرتاليرينو

١٩٧٢ : امثال (ماجة الخطيب - عادل
أدهم)

: حب وكبرياء (نجلاء
فتحي - محمود ياسين) . اعادة
اخراج لفيلم حب ودموع

المقتبس عن رواية ملك الحفيد
لجورج اوهنين

: بنت بديعة (سميرة أحمد -
حسن فهمي)

: غلى بالك من وزو (سعاد
حسني - حسين فهمي)

١٩٧٣ : حكايي مع الزمان (وردة -
وشدي اباطة) اعادة اخراج عن
رواية « حق الاين » لجورج
اوهنين

: العسكرية (ميرفت امين -
نور الشريف) عن رواية
لتجيب محفوظ

١٩٧٤ : بمة كشر (نادية الجندي - سمير
صبري) عن قصة لجليل
البتندري

: عجائب يا زمن (هند
رستم - يحيى شاهين) عن فيلم
شرق عدن لا ايليا كازان

: العذاب فوق شفاء تبسم
(نجوى ابراهيم - محمود
ياسين) عن قصص لآحسان
عبد القدوس

١٩٧٥ : هذا أحبه وهذا ازيله (هاني
شاكر - نورا) عن سيناريو
اصل لا حسان عبد القدوس

: وانتهى الحب (ميرفت
امين - محمود ياسين)

: بديعة مصابني (نادية
لطفي - فؤاد المهندس)

: زوجة من الشارع (هدى
سلطان - عماد حدي)

: مال ونساء (سعاد حسني -
صلاح ذو الفقار)

١٩٦١ : الخرساء (سميرة أحمد - عماد
حدي) عن فيلم « جون
بليندا » لجون بنجسو لكو

١٩٤٧ : - نيتال هي الثمن (هدى
هاني - أحمد مظهر)

: التلميذة (شادية - حسن
يحيى)

١٩٦٢ : الحجرة (شادية - فاتن حمامة)
الخطايا (عبد الحليم - نادية
لطفي)

١٩٦٣ : شقيقة القطية (هند رستم -
حسن يوسف) عن رواية لجليل
البتندري .

: زقاق اللقي (شادية -
صلاح قابيل) عن رواية لتجيب
محفوظ

: امرأة على الحامش (هند
رستم - حسن يوسف)

: بياض الجرائد (ماجة -
نعمة عاكف)

١٩٦٤ : الف ليلة وليلة (شادية - فريد
شوقي)

: بين القصرين (يحيى
شاهين - مها صبري) عن
رواية لتجيب محفوظ

١٩٦٥ : هي والرجال (لبنى عبد
العزیز - أحمد رمزي) عن
القصص مذكرات خادمة

لا حسان عبد القدوس .
: الراهبة (هند رستم -
ابيهاب نافع)

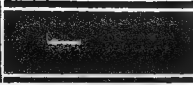
١٩٦٦ : سرقت عمق (من فيلم ٣
لصوص - نبيلة عبيد - حسن
يوسف) عن القصص قتلت
عمق لا حسان عبد القدوس .

: هو والنساء (هند رستم -
رشدي اباطة)

١٩٦٧ : قصر الشوق (نادية لطفي -
يحيى شاهين) عن رواية لتجيب
محفوظ

: اضراب الشحاتين (لبنى عبد العزیز -
كرم مطاوع) عن القصص بنفس الاسم

لا حسان عبد القدوس



الظفرون ... في السبيل المصرية

د. رفيق الصبان

لذلك لم يكن غريباً أن نرى هذه التيمة هي الموضوع المفضل لدى الشباب من السينمائيين في مصر أمثال عاطف العليب ورأفت الميهي ، بل إن العلوي انتقلت بشكل جزئي إلى جيل سابق ، جيل اعتاد أن يتلاعب بالموضوع دون أن يترك فرصة لهذا الموضوع أن يتلاعب به كما عطف الطيب ويوسف شاهين وعبد خان في عودة مواطن كما في يوسف وزينب (الفيلم الذي أخرج خارج مصر في جزر المالديف) فالسفر هو البؤرة التي تشع منها الأحداث . . (يوسف يسافر إلى المالاياف بحثاً عن عمل يحفظ له كرامته ويؤمن له مستقبله . . بعد أن ضاقت به السبيل كلها ويحيى الفخراي هو المواطن الذي يعود بعد غيبة طويلة عن وطنه وأسرتة حاملاً المال وما يقضه الأمان والاستقرار ، انبها وجها العملة المختلطين ، المذهب والمعادن . . ولكن النتيجة التي

تيمة جديده بدأت تلح على غيلة السينمائيين الجدد في مصر ، الحاحاً يصل إلى درجة التملك ، وهي تيمة ليست إلا انعكاساً لشعور عام يحس به الشباب المصري منذ السبعينيات وهو الرغبة بالسفر . . أو بمعنى أصح الهروب من واقعه القاسي إلى واقع آخر قد يكون أكثر مشقة ولكن يشفع له عنده أنه ليس واقع وطنه لذلك فهو واقع مؤقت يستطيع أن يتحمله دون أن يبور ، ويستطيع أن يعتبره مرحلة مؤقته دون أن يشعر بأنه يأكله من الداخل ويحيل احشائه وعواطفه واحلامه إلى فراغ قاتل رهيب .

والسفر في السينما المصرية الجديدة ، سفر على نوعين : سفر خارج المدينة ، وسفر خارج البلاد . . سفر خارج النفس ، وسفر إلى أعماق النفس ولكن الأسفار كلها تتجمع في نقطة واحدة هي الفلق والرغبة في التغيير والثورة على واقع غير مقبول .

يصل إليها المخرج الموهوب نتيجة تبحر الخبرة والتساؤل . فيوسف يختار الملاحيف وطنا بعد تردد طويل . ويستقر فيها إلى الأبد تاركا (الوطن في عينيه وقلبه) . أما الفخراي فلا يجد بعد عودته إلا أجهاضا كاملا لكل الأحلام التي بناها . فاعتزته قد تبشروا غما ، الواحد منهم سافر إلى داخل نفسه عن طريق المخدرات ينسى مرارة الأحباط ويثقل هزيمة جيله ، أما الشقيقتان . (ونلاحظ هنا أن الأسرة ليس لها أب مسئول ولا أم حنونة ترأف وتنصح ويمكن المجهو إليها وقت الشدة) فالأولى اختارت الزواج عن طريق التمرد على كافة القيم في أسرتها ، والثانية اختارت المال هدفا ودنيا ونيرسا . وربما كان سفر الفخراي وابتهاده عن أسرته خطأ . . ولكن عودته فجرت اختطاف ثنائية أكثر خطورة ، لا يجد المسافر حلا لها إلا السفر أو الحرب بمعنى أصبح ، حلم السفر في عودته مواطن انتهى إلى كابوس . . لا دواء له إلا سفر جديد . وواقع السفر في (زينب ويوسف) غامظ بهالة خاصة تجعله سربا ملونا براقا ينادي الشباب دون أن يقدحهم لأنه واقع قاسي ويختلف حسب الحالة كالأولان قوسي قرح . . واقع قذري يحمله الشباب على ظهره دون أن يعرف إلى أين تؤدي به الظروف ، وابن مسكون حركة جنونه وعساكره في لعبة الشطرنج الغامض التي يلعبها .

السفر إلى الداخل . . بالمعنى الحرفي للكلمة . أي السفر خارج المدينة . . كان أيضا من المواضع التي ألقت على محمد خان وحاصرتة من الجهات كلها . في (مشوار عمر) يخرج عمر من سيارته الفارعة وعقوده الذهبية ، وقيمته الحزيرة ليجوب طرقات مصر حاملا معه حطيه من ذهب سائل عليه أن يوصلها لشركاء أبيه في العمل وعلى هذه الطرقات المترية التي تبدل على جوانبها أشجار مفرطة في الشخوخة وتتكدس في روايتها بيوت طينية ذات نوافذ موحلة في القدم كأنها حيون التاريخ . في سفره يقابل عمر نماذج من الناس لم يكن يحس بوجودهم ويتعرض لأخطار تصل إلى درجة التهديد بقتله ، يصادف بالصدفة والحب والخديعة والنصب والسطح . يصادف عمر القاهرة التي تحصل في حين واحدة الذلل والانكسار وفي العين الأخرى التمرد ويصادف (عمر) آخر . هروبا سادجا يحمله هذه السفرة الاجبارية انسانا مختلف تقضى على برامته تصنع عوضا عنها الريبة والتوجس تماما كما فعلت (بعمرا) الأصل الذي أكلت اللامبالاة قلبه وتركت عوضا عنه حفرة فارغة فاتحة فلما حل توقع الاجلجد . فلذا بهذا المشوار بملا الفراغ بأسئلة لا تنتهي ويواجه توالى مفرقة كثية تبحث على الفلق والربيع والأحلام تماما كوجوه الكرنفال . لقد خرج عمر من مدينته وبتت القلبي دون أن يعود إليها ولكنه عاد

وسعود دون شك أو جدال ، انسان آخر يبحث عن مصر آخر ويعطّر لوجوده أسئلة أخرى . أما الفخراي في (خرج ولم يعد) فانه يخرج في محاولة للهروب للوقت ولكنه يجتاز اللاعودة ، انه ليس كمعمر مرتبطا بنظروف قاسية من العمل والمثلية والوضع الاقتصادي يدفعونه رغبا عن إلى العودة . انه انسان تربطه بين حوله خيوطا وإهبة عنكبوتية تكفي حركة بسيطة لكي تقطعها أهلها ويكتشف حقائق أخرى ساذجة لم يكن يتوقع أن يكون لها هذا الموقع المختار من فكره واهتمامه وشغله . الخسارة والهدوء ونسيان الدنيا يصح مشاكلها . الحروب إلى التوقفة حيث تصبح أمواج البحر والسكون خلال الأعصار ملجأ مستقيم . السفر إلى الداخل . . في (خرج ولم يعد) نوع من الحل ، ربما كان حلا فيه الكثير من السلبية والحرب من مواجهة الواقع ، ولكنه حل بلباس يعزف على وتر الشجن والبأس واللاجئ . أما السفر في (مشوار عمر) فهو وسيلة لكشف واقع احاطه خيوط العنكبوت واستقر الحزير بأسلاك غسلة ، وبعلمته بيالة وهمية زائفة لا يمكن إلا لعله الصدلة المرعبة أن تمزقها وتعيد الأمور إلى نصابها .

عمر سافر وسعود ، والفخراي سافر ولم يعد ومحمد خان في رؤياه السينمائية ينسج أفلامه حول هذه (التيمة) القدرية بالنسبة له كما يفعل الملاح المولتاني في بحثه المستمر عن باتلورا .

بشير الذيك يمسك بخط للسفر شبيه بالخط الذي أسكه محمد خان في عودته مواطن ولكنه لا يمسك بالركة والشاصرة والمفس السلي يميز أفلام محمد خان انه يتناول بعض الفلاح المصري وصراخه وبولوداميته وصراخه المليء بالصعيق مع القيم والناس ونفسه زغول الفلاح الذكي يعود إلى قريته الغارقة في بحور الملح بعد سفر استمر خمس سنوات في إحدى بلدان الخليج . يأتي حملا شأن أغلب الفلاحين المصريين المروحة الكهربائية والتلنيزيون والتلنيزيون وخفة من آلاف الجنهيات وعقودا بركة مزينة وثقوبا متعددة الألوان انه لا يتكر العذاب الذي أقامه والتصفيحات التي بذلها ولايام السودا التي مرت به ولكنه في النهاية حقق حلمه وبها هو يعود ليؤلف إلى عروسة (قريته التي تنتظره وليبدأ مشروعا صغيرا برأسماله يكفل له العيش المهدود .



رافت النهي



مواطف النهي



ولكن سفر زغلول ، علمه ما هي قيمة القرش بل كما يبدو من سياق الفيلم فيما بعد أنه استبدل قلبه الكبير بورقة بنكتوت لذلك لا يتورع عن الغدر بخفيته والدخول بمشروع خيالي زينه له أحد أصحاب رؤوس الأموال الصغيرة في القرية . إذ زغلول لا يتورع عن بيع ماضيه كله وعرواطفه كلها ، وعوضاً عن أن يجعل هذا الانقلاب الرهيب رفاهية ينصرفون عنه ويكرهون فكرة السفر أصلاً تراهم جميعاً يحسبون الحلوى حلوهو والسفر مثله حتى المتفلسون منهم لا يتورعون عن بيع حل زوجاتهم وأثاث بيوتهم للسفر . . وتزداد اللوحة قتامة عندما ينضم إليهم زغلول من جديد بعد أن سمعنا منه وصفاً للقرية وجحيمها . وتتضح سكة السفر في نهاية فيلم بشير الديك أمام مجموعة أخرى تتخار النقي عن الوطن وتضم مفتاحاً سابقاً يعود بميله اختياره لجهنمه التي غادرها .

تماماً فالخراقي في عودة مواطن الذي يجلس حائراً في مطار القاهرة لا يدري أن كان سيلبي نداء الطائرة أم لا . . !

في (الزمار) لعاطف الطيب . . يتخذ السفر والانتقال المالم من بلد إلى بلد طابعاً هروبياً مأساوياً . فالسافر هنا هارب من الدولة من قوانينها الظلمة ، مسافر يبحث عن حريته وهويته وانتمائه وإذا كان هذا المسافر هل زمراه . . المسافر في موافله الحزينة المجرحة والمسافر في ثورة الحبيطة لن يجد إلا القتل والموت في نهاية سفره فعمل هذا قدر الشعراء والحالمين والمجانين . كذلك أحمد زكي في (البريء) لعاطف الطيب ، يسافر خارج قريته إلى بعيد إلى الصحراء الغربية لكي ينضم دولته ونظامها ، وضعت على عينية عصابة سوداء خادمة فجعلته يرى الأبيض أحر والشجرة سوراً والعصفور غنياً . أنه هو الآخر يموت قتيلاً ويترك زمراه يسقط على الأرض جثة مثله بعد أن رفع العصابة عن عينية ورأى للمرة الأولى والأخيرة مشهد القياة . لقد سافر البريء خارج نفسه ووقع ثمن سفرته (حياته) !

السفر لدى شباب المخرجين في مصر ، يتخذ طابعاً مأساوياً ينتهي أحياناً كثيرة بالأحباط واليأس أو ينتهي كركش موجة هادرة تنكسر على الرمال .

فالسافر في (الطوق والأسورة) لجيري بشارة الذي تغدد حوله الأسماك وتتعدد الأحاديث الهامسة والذي يشكل بصورة

ما وبطريقة ما الأمل الحبيس في القمصم والذي يبدو بعد أن خرج من سجنه الطويل وعاد إلى بلده وأسرته وفريته وكان سنوات السفر كلها لم تفعل به شيئاً سوى أن زادت تردداً وعجزاً عن القرار . ولكن السفر في شئ إشكالي وتناجيه يعتبر حدثاً شعرياً مدوياً في سبينا المخرجين المصريين الشبان . إنه كالحطوط الماسية في الأحجار الصخرية يتسلل ويتشعب ويبرق فجأة ببريق مسحور يحطط الأبصار . أنه يختلف اختلافاً جذرياً عن السفر كحدث درامي محدد في سلياته وإيجابياته في أفلام المخرجين الأكثر شهرة وخبرة .

في (ضائعة) لعاطف الطيب تسافر البطلة إلى الخليج بعد أن انهار البيت الذي تسكنه واضطرت للعمل خارجاً كي تعمل الأسرة والأطفال ، الذين لم يعد لديهم ما يقيم شر الزمان أنها تعيش حياة الغربة القاسية ومتناهب وتعود هي أيضاً محبطة الأموال ولكن السفر كان بالنسبة لها وللمخرج مرحلة شأن أية رحلة أخرى لا تعطى أهمية أكثر مما تستحق ولا تمر أيضاً مرور الكرام دون تركيز أو انتباه .

عاطف سالم يقدم (السفر) بحجمه النفسي ولا يتركه فكرة ثابتة ولا استحواراً كما عند محمد خان ولا حليماً ورؤياً نقطة

ارتكاز كما عند عاطف الطيب ولا مرحلة قدرة أو طقس يكاد يكون قطعاً شيئاً تتبلور عنده وحوله الآمال والأحلام كما عند خيري بشارة . أنه وضع اقتصادي وضرورة مؤقته يطرحها عاطف سالم كما يطرح إلى جانبها التيمات الثابتة التي نبض عليها والتي لا تمس تيمة السفر إلى مسار غير مباشر . بقي (يوسف شاهين) شاعر السينما واستأفها الكبير الذي يمسك بيده جيل القدامى بكل خبرتهم وتجاربهم وعيهم ويمسك بيده الأخرى جيل الشباب بكل جونتهم ونورتهم واندفاعهم وموهبتهم . أنه هو الذي زرع قبل غيره حلم السفر في فيلمه المدهش (اسكندرية ليه) وجعل أحداث هذا الفيلم المركب والشديد الفسدية والتعقيد تدور كلها حول حلم مستحيل بالسفر حلم يختلف فيه السفر إلى الداخل بالسفر إلى الخارج يخطط فيه اهذان بالواقع والمجنون بالحكمة تماماً كالسفر في (اليوم السادس) السفر لفقر الموت ، سفر تتجمع فيه اشجار العالم كلها لتقف سوراً أمام عصفور يفتي ويطير بجناحيه ويلمس أبعد الغيوم في السماء . أنه السفر بكل مراحله ومعانيه الذي وضعه يوسف شاهين بفيلمه كما يوضع العطر في الزهرة والملح في موجه البحر . . ومن مصطف يوسف شاهين الراص خرج سينمائيو مصر الشبان ♦



فجر التصوير المصري الحديث

تأليف: عز الدين نجيب

عرض وتقديم: عز الدين اسماعيل احمد

شراهم المظمورة على الخلق
والإبداع ، أو حق على تقليد
بعض ما اتهموا به وشامة
التصوير ، إلا أن المصريين
رفضوا أن يذعنوا حريتهم فشا
لبعض مظاهر التمدن فكانت
هزيمة الحملة الفرنسية ، وتقليد
عمد على منصة الحكم في مصر ،
هي الأجابة المناسبة على هذا
الغزو ، ولكن عمدا على نظر إلى
التحدث من الزاوية التي تخمد
أطباعه فقط ، فأرسل بياته إلى
أوروبا للتخصص في تكنولوجيا
الحرب والزراعة وعلوم الهندسة
والطب وغير ذلك

ويعد الشيخ زمامة والنح
السطحواوى السدووللحسان
بالمصر ، ومن خلال مدرسة
الأسن ، وفي فترة عشرة أعوام
ثم ترجع ألفي كتاب من اللغة
الفرنسية إلى اللغة العربية ،
هزت ذلك البنيان القديم ،
وتزق تلك الهدايا بشارها ،
تظهر في ذلك الهدية التعليمية
الصناعية ، حصل يد جيل
الاندماش والتفاضل والملاق مع
الحضارة الأوروبية .

وتخرج في تلك الحركة جيل
جديد يتبنى الدعوة للاستعصام
بالفنون الجميلة كان على رأسه
عمد عبد وقاسم أمين وحده
لعلى السيد ، ثم بعد ذلك
يتخرج جيل آخر من الفنانين
العظام ، أعلن عن وجوده لأول
مرة مع تخرج الدلمة الأولى من
مدرسة الفنون الجميلة عام
١٩١١

وبسنة عام ١٨٩٩ هي السنة
التي شهدت حدثين بارزين في
تاريخ الحركة الفنية في مصر ،
أولهما هو ميلاد واثنين من رواد
الفن في مصر الحديثة هما محمود
غفار ويوسف كامل ، أما الحدث
الثاني هو إقامة أول معرض في
المن ، أو أول صالون للفن ،
المتحدث الخديوي في دار الأوبرا
فنه مصطحبهم الأرماء الإحسان
التي ياتوا على شراه الصور
لا عن تقديم وإعجاب ، بل
تزلزل الخديوي الفرنسي وتغربا
إليه

ويستد الرسامين الأجانب من
شارع الخريف شامرا للفن ،

كما أخصني أيضا فن التصوير
الجداري الذي عرف في العصر
المملوكي ، من نسج ذلك
التصوير الذي كان يزين جدران
بمراستان للآلوان يتناظر الصيد
والركض وبجالي الطرب
والموسيقى ومشاهد ما يجيد
بالفنان من مريات تحبس بحرارة
الفنان ، وبذلك انتشر ذلك
المهد الذي كانت القاهرة فيه
تحتل بيلاد عمل فن جديد
احتلالا يشبه مركب النصر ، إذا
انتج أي من للصناع عملا جيدا
أعرا لم ير مثله من قبل
وهكذا وبنتيجة هذا الغزو
العثمان ، يتقطع تاريخ اتصال
الحضارة المصرية التي امتدت من
التاريخ السحيق ، ويستلزم
الظلام والمعم روح مصر الحائلة
ما يقرب من ثلاثة قرون مظلمة
تحت حكم الأتراك ، قربها كيا
مرت بأهل الكهف ، مقطعة عن
العالم والعالم منقطع عنها لكنها في
إطاعتها الطويل للعبد ، فثيق
على بعض تقاليد من الإبداع
القي القوي من حين لآخر .

وبعد الرجوع المصري الطابع
في الظلام على غير مدافع ودوي
قتال الحملة الفرنسية سنة
١٧٩٨م ، يتنفض النشام على
بريق الاختراعات العلمية ورياح
العصر التي حملتها معها الحملة
تملة في الممثل والورش وألات
وأرباب صناعاتهم ، فتنبه من
المصورين إلى مصر

ولقد كان خليقا بدة النائلة
الجدلية ، التي انتصت لنتيجة من
المصريين على الصالح الخارجين ،
ووسمت أسمهم ألقاب الخيال
كالبتورة السحرية ، أن تطلق

وكذلك في تقسيمه لفصله ، بل
وفي اختيار عناوين موضوعاته في
مهارة الفنان وموضوعية
المؤرخ ، فكان نتاج ذلك ، هذا
العمل المشر

ويقودنا الحديث من تاريخ
الحركة الفنية في مصر إلى العروة
إلى ١٩١٧م ، وهو العام الذي
شهد قيام السلطان المشاي سليم
الأول بإقتلاع ضوية الفنانين
والعلماء والفنانين والصناع المهرة
من جلودهم الضارية في حنة
قرون من الأبداع الفني العلمي
في مصر ، وشجعهم كيا تشحن
البضائع إلى مدينة إسطنبول
كفنتهم حرب ، والسذين بلغ
صلتهم حسب الروايات
التاريخية مايزيد على ١٨٠٠ فرد
ليصنعوا لبلاد وجهها حضاريا
جيلا مستعرا

ول يكف الفادي الضمان
بللك ، بل حل منه أيضا ألف
جل عملة بالذهب والفضة
والنحف والأسلح والصيني
والنحاس الكفت والسرغام
الفنجر ، وغير ذلك ما عاف حله
وغلا ثمة ، وبهذا السلوك الغير
حضاري اتفقرت تخمين حرفة في
مصر ، فتدهورت فزود النتيج
والتريز ونفش النحاس وغرط
الخشيب للمصرييات والقتاسير
وزعاف الرغام للآلوان والخط
المري وزجاج النوائد المعشق
بالجص والمشكيات القيسفاه
والنخار وفنون النحت الزخرفي
وتزيين المنحوتات

تناول هذا الكتاب موضوعاً
لهيذا في نوعه وفي مجالته من
جانب قلة من المهتمين بمصر
الفن ، وهو قصير للتصوير
المصري الحديث فقد ارتبط هذا
الفن الأصيل ارتباطاً وثيقاً
بتاريخنا الثقافي والحضاري القديم
منه والوسط والحديث ، مكان
المرأة التي عكست في صيد كخاخ
أشعب المصري ومشاهير
وتعلمته وحضارته في كل مرحلة
من هذه المراحل التاريخية ،
وذلك بفضل الفنان المصري
الذي كسدت ريشته تشي
وما تزال بهذا الكفاح وحده
للمشاعر والصلطعات . والتي
ظهرت في صورة الآثار والكتوز
الفنية الرائعة المختلفة التي خلفتها
لنا تلك الأرحل ، والتي ما تزال
شاخفة في حياتنا بأصالتها وقبها
الفنية الحائلة على مر التاريخ

والكتاب يردد بنا نخسة
واريبين عاماً ليتناول تاريخ
الحركة الفنية في مصر على
امتدادها ، ومن خلال هذا
الإطار التاريخي صالح الكتاب
موضوع مؤلفه بزية موضوعية
وربط بين التحولات والتغيرات
الاجتماعية والسياسية ، وبين
التغيرات الفنية الوطانية التي
تولدت وتشكلت في ظل الحركة
الوطنية والبطلة القومية
وقد استطاع الكاتب
وامتلاكه للغة التصويرية الفنان
الصادق ، أن يقدم لنا بسطا متزا
في بانه التاريخي والفني الأبي

تقاليد حوض البحر الأبيض المتوسط ويبدون أواصرها وبين ثقافتنا، فكانوا بذلك أكثر استجابة لتغيرات المرحلة التاريخية

وتحت عنوان طريق الغرب الطويل، يستكمل الكاتب البناء التاريخي للحركة الفنية في مصر فيتناول قصص الكفاح البطولي لجيل الرواد الأوائل من الفنانين للحصول على الدرجات العلمية والتخصص في الفنون المختلفة من معاهد وجامعات وأكاديميات أوروبا، ونصائحهم برغم امكانياتهم المسكنة الضئيلة، فتذكر على سبيل المثال الفنان أحمد حسني، ويوسف كمال، وراغب حيد، وجورج صباغ، وعمود سعيد، وعبد هوش، وعبد ناجي. كما تناول الكاتب الأساليب الفنية لكل منهم والمدرسة التي ينتمي إليها.

وبالرغم من قوة تأثير الحركة الفنية الأوروبية وتسلطها معها، إلا أن تطعيمهم الأول بالأكاديمية كان أقوى من تأثيرها المباشر، وكان هو المدخل الأساسي لتوجيههم إلى متاهل فنية حقيقية مع استثناء واحد منهم هو محمد ناجي الذي لم يخرج أصلاً عن عيادته المصرية، بل من عيادته مدرسة فلورنسا وكلاسيكية عصر النهضة، وأما ماكان الأمر، فقد أتت أوروبا دورها في هذا الجيل بعد بقر ما عشرين سنة من امكانيات

ويتناول الكاتب الشخصية المصرية الأصيلة، والتي ظهرت في صورة أعمال كبار فنانينا من جيل الرواد، واتجاههم نحو البحث عن الجذور الأصيلة لهذه الشخصية العامة المتمثلة في الفلاح والصانع والبنايه وغيرهم من افراد الطبقة الدنيا، والتي انتمت في أعمالهم الفنية الرائعة من أمثال يوسف كمال وراغب حيد وعمود سعيد وعبد ناجي وماقريبه بكل منهم بأسلوبه الفني الديدع.

ويتناول بنا الكاتب ليجدنا عن جيل التمرد وما صاحبه من

زيارة الفنان محمد حسن



وصناعة وطنية، وتقام الجامعة الأهلية وتخرج للمجتمع أفكار التشوير والمغرافية، وتظهر الصحافة الوطنية التي أرساها الزعيم مصطفى كامل لتصبح تمهيدا عن رأي الأمة وأسبعا وتنتمى حركة تجديد اللغة العربية في الشعر، ويزرع فجر النهضة المسرحية والموسيقية والقصة ليبر الجميع من معانيه وآلام وآمال الأمة

وتترجم أول قصة متكمن مخبري مدرسة الفنون الجميلة هذه المشاعر وتلك الأمال إلى أعمال فنية رائعة، ولكنها تصطدم بالانسراف الطبقة الأرستقراطية عنها، في الوقت الذي كانت قتاليه الفنانين الأجانب يتقنن أصنافهم، وتلك المرحلة وجدت ثلاثة تيارات فنية، فالتيار الأول أبدي إهتمامه بالأعمال الأجنبية وهم الطليعة الأستقرائية، التيار الثاني اهتم بالتراث القومي الوطني، وأما التيار الثالث فقد ظهر ليجمع بين الاثنين فكان يذهبوا للثقافة الاستايتية المشملة، وكان زعيم هذا التيار يستمدون ثقافتهم من

الكثير من الأوقاف، ففي ١٩٠٩ أوقف عشرة آلاف جنيها فنيها لبناء المدرسة بعد وفاته ثم في ١٩١١ أوقف عسارة كبيرة بالاسكندرية وأخرى بمسالوط لبنها ستين ألف جنيها للصرف على للمدرسة.

وبهذا للمدرسة تمت اللغة الأولى من تلاميذها لمرافعة مجتمعهم، لم تكن جراح الشعب المصري قدالتامت بعد انكسار الثورة العربية، وموت الزعيم مصطفى كامل، وخيتا نشيئا دبت في الأمة روح جديدة ومن وحى إلى وحى، فمن للضرورة الإصلاحية إلى النزعة الرديكالية للتشدد في مطالبا الوطنية، ومن الاقتصاد على الأجانب في الحصول على استقلالنا، إلى الاعتماد على الشعب. وبفضل المجهود الجبدي وثرهجيها تنجح البلاد ربيع الوطنية التي أطلقها المططاري وترجها حرا إلى عمل ثوري، وأصبح الطلبة المستنورن حاسبا وطنية، قوة يفضي الانكليزي والبروي بأسها ويهدو الحرب الوطني الخاطبة بالاستقلال، وينشاء اقتصاد

وكان من هؤلاء الفنانين رالي، راسنجي، بوجدتوف ويستمر التواصل بين التيارات الفنية الوافدة والمواهب المصرية الشاب التي كانت صا تزال في مرحلة التحضير للإستقلال إلى أفانق الخلق والأبداع. ويستمر هذا الصالون الفني لعمده سنوات، وفي ١٩٠٢ افتتح معرض يحمل عاديات بشارع شريف وأطلق عليه المجمع الفني وللتنصه الخديوي، وبهت لوحاته كان أقل سعر حو حصة وعشرين جنيها فنيا للوحة

ويستجيب الأمير يوسف كمال لتصبحة صديقه الفنان الفرنسي جيوم لابلان وإقامة مدرسة للفنون على فرار مدرسة الفنون بباريس، وفتتصح للمدرسة في ١٢ مايو ١٩٠٨ يلوب الجسديز ويلتصق بها مائة وسبعون طالبا في شهر واحد، كان الطالب رقم واحد هوعمود حفار، وتولى نظارته سبو لابلان، وتولى التدريس باكيار الفنانين الأجانب في مصر، وتولى الصرف، عليها الأمير يوسف كمال، فتألق عليها

موت طفلة مقترية قصص: السيد القماحي

عرض: د. عبد الحميد إبراهيم

ترديداً للقرامات في كتب، أو تقليداً لمويسان وتشيكوف ويوسف اديس. إنها معانلة وغيرة وعصوية.

- ٤ -

في قصة «أمون» يسخر الأب من ابنه، ومن تعلقه بالقرامات ويصده عن التجربة العنصرية ويؤلف له دلفة كتب، هذه حنينة الكتب وحدها أن الابن مهتم بمعمل في صحراء، بعيداً عن الناس، حتى في طقوله الكثير من أبيه، الذي تزوج امرأة أخرى، واحتفظ منه حبيبه وتركه بسوة دون أن يد له يد الصون، لقد قرر قتل أبيه، واعتقل به في الصحراء، وكانت سوف الأحداث تهد إلى أن الابن كلف يتخلص من أبيه، وتحدثت الفجأة، فقد التلع الأب إلى السيرة، ولأد جأاً حارباً وصاروعاً أروع في السلام حاك، حدثت بسك المجلت فقيراً يترك حرمة سكوت مغلف بالرهبة، أما الابن فقد وقف تحت النجوم مدلولاً، وربب وحيتاً حواء في ظهر العرصة التبعلة بسرعة مجنونة، ثم يهوى القصة بصيحة مريرة يله جواز سفرى في حربة الشيطان.

- ٥ -

قد تبدو تلك النهاية فجائية، ولكنها فجائية متصلة بمجمل من القصة في أسطرها الأخيرة نقطة في وجه ذلك الشهاب القزود الضعيف، وهذا المنطق توحيدها لا تقلد من مزاج المؤلف في بقية قصصه، أن القصص يسخر الإجابات هو حقا مفرد بأن يحيط بسطلة داخل شبكة من الإجابات والغشيل، ولكن القارئ، في النهاية يخرج بأن هذه لمن تزيد من صلالة البطل، وترفع من عنده، وقد يبدو من الوعلة الأولى أن أبى أمون، يشد من هذا النسق، فهو يظل تروء يحمل عناصر سقوطه، التي تنتهي في النهاية إلى القشل المزير في ليل الصحراء البهيم، أن التحليل الفائق لهذه النهاية يبعدها تحمل وجهين، وجهاً يبرز فيه أمون، ووجهاً آخر

تحت عنوان مسوت طفلة مقترية^(١) تتوارد على خاطري تلك الذكريات، وأتذكر بالحق حال أبو قردان للغرب، أن شخصيات تلك المجموعة تحمل أصداء ذلك الطائر الذي أعنى عليه الدهر. أنه يصف بطل قصته ذليل الأربعة بأنه «سير حارباً، يلوب حبلاً يحيط بقطعة متردة، مظهره كان مغلياً، حاليماً ينف على سائقين عاربين رليتين قاكيتين، في لون أشجار السط، ويجلبب مقود رالية، قصير جلد، يصل إلى ما فوق الركبة، توشى جوانبه يعض الرقب، وكأنه يستحضر أمام خاطري صورة ذلك الطائر المسكين الذي يجبل حول الفلاح ويسخر منه الأطفال الصغار. وأمون في القصة التي تحمل هذا العنوان، يبدو أن يكون الأمر مهيأً قوياً جليلاً، لكنه واحد من التمثيل القرونية المهيبة التي قبلت جنيات هذا الوادى، لم يتهى به الأمر وقد أصبح يسخر من الصحراء، منكسراً يسخر منه الشيطان.

- ٣ -

ولم تكن صورة «أبو قردان» هي مجرد صورة استحضرها من باب الطرافة والأثارة بل هي تعبير يعنى شبيهاً في عالم القماحي، فهو من النوع الذي لا يتنل من بطون الكتب ولا يقع تحت سيطرة الكتبا الآخرين، فهو ما يسردون حتى لو لم يعرفه، أنه دائماً مرتبط بالتجربة والواقع، ولديه نية ما يحيط به، أنه لا يتحدث من الزيفون ولا التلويح ولا المصاومات ولا الأمطار التي تنقر الزجاج، وإنما يتحدث عن أبو قردان وأشجار السط والسحابة والحيه عليه أيوب والحفصة وأصواد الذرة والحمار والقشار والسيسبان والزناير أن القصة عند القماحي ليست استيعاب خبرة ثقافية، أو

كسان الأطفال في قرقي، يتحللون حول «أبو قردان»، ويصحبون به ساعرين وأبو قردان، «أمر حريان»، كان لا يأبه لهم، يتخسر على سائقين طويطين موجتين وكأنه اله الزراعة، دائماً بين أرجسل الفلاحين، لا يتشاهم وكان يهبها وقد أدهأ، وتقول كتب المطالعة: أن أبو قردان صديق الفلاح لا يؤبه، لأنه ينظف الأرض، ويلتقط اللقود وما أظن أن هذه الفلسفة قد عطرت بهال الفلاح، فهو يديه لوجه الله، قبل أن يعرف أنه يلتقط اللقود، ودون أن يتخطر منه هذا التلق المل، أن هناك طيوراً تلطظ اللقود أيضاً مثل الشحراء وأبو قردان، ولكن الفلاح لا يأس لها ولا يكون يهبها ود ستر، مثل هذا الأبيال إنما يبعث بها في ذكارة التاريخ، التلوش المحفورة عن الآثار القرونية في توتة الجبل تذكر لنا أن هذا الطائر كان ميوماً للفلاح منذ القدم، أن أبو قردان إذن أنه قد فقد حرشه يجبل بمزة ويغلاه، ولكن الأطفال يصبون به ساعرين «أبو قردان»، «أمر حريان»، الفلاح المصري أصيل دائماً يردد «أكرموا عزيز قوم ذله» وهو يردد بعد قديم مع هذا الله الذي فقد حرشه، ولا يكن مثل هذا البود لطيور أخرى، تلطظ له اللقود، وتتلف له الأرض، أن المحدث طائر تافر مفروء يحمل تاجه أينما ذهب، وأبو قردان طائر نطاط، يضربه الفلاح مثلاً لمن لا يثبت على حال، والفلاح بتركيبته التي شكلها التاريخ، يسخر القرو وسخر من التلطين، أما أبو قردان فهو طائر طيب مسكين، أعنى عليه الشعر الذي أعنى على ليد.

- ٢ -

كلما أقرأ المجموعة القصصية التي أسطرها السيد القماحي،

ويصاح التضرير، ولإتبساط الفن بالحظيرة في التعبير، وإطلاق الخيال السحق إلى أفق رحبة وادقة تتبع له الحلق والأبداع الفني، وقد بدأت حركة هذا الجبل بنشوء جماعه الفن والحيرة عام ١٩١٩، وكان منهم وميسن يونان، ولؤاد كمال وكامل التمسنان، ثم تنازل الكتبا تاريخ الجملصات الفنية التي ظهرت في مصر خلال تلك الفترة مثال: جماعة الخيال، التي أسسها الفنان محمود مختار في ١٩٢٧، وجماعة الرحابة الفنية ١٩٢٨، وجماعة الجملصين ١٩٣٤، وجماعة الشرحين الجملصة ١٩٣٧. وقد عرفت فترة الأربعينات بأنها عهد الجماعات الفنية التي تلورت لها ولدى فكرة وجمالية، وكان بعض هذه الجماعات متطافاً من الفن والحيرة مع تصحيح مسارها، وكان بعضها الآخر رد فعل حكيماً، منها جماعة الفن المصري المعاصر، التي شكلها عام ١٩٤٦ الفنان حسين يوسف أمين، ومن رواد هذه الجمعية عبد الحفي الجزاز وحامداً كذا إبراهيم مسعود وسامر وعصوى خليل وسالم الجبلى وكامل يوسف وغيرهم.

ولي نفس المسام ١٩٤٦ تكونت جماعة الفن الحديث وضمت حوالي ٧٥ من غربي مهمل التربة الفنية وكلية الفنون الجميلة منهم جيلانية سرى وغيرهم.

ولي نفس المسام ١٩٤٦ تكونت جماعة الفن الحديث وضمت حوالي ٧٥ من غربي مهمل التربة الفنية وكلية الفنون الجميلة منهم جيلانية سرى وغيرهم.

والخليفة أن هذا المسام التاريخي الفني قد جاء ليضيف رصيداً له قيمته التاريخية والفنية لفن التصوير المصري الحديث ورواده، قد جاءت لتصرف جبل التلطين على هذا الذي الذي الأصامل التي الرالية والتضوء، والتي احتلت مكانها اللافتة في عالم الفن بجندارة والقتلار.

يتصرم فيه الشيطان مملأً في أبيه ، ويغفل القاصي بهذا الانتصار ، ويصوره بطريقة قد تبدو أسطورية ، تحمّل عناصر المبالغة ، ولكنها الطريقة التي تريد أن توحى بأن المؤلف يوجه نظمه إلى الضعف والشرذمة ، ويغفل القوة حتى لو كانت في صورة شيطان ، أن هذا الوجه في أوجه تلك النهاية ، يجعل التسق عند القاصي متكاسلاً ، تسق البطل القوى الذي يصير المحن معناه ، وتزيده برياً .

- ٦ -

وربما كانت أضعف مواقف القاصي هي التي نجد فيها آثار الكتب والفراة ، ولحسن الحظ فإن هذا القليل للنسابة ، أو بالتحديد يظهر في موقف واحد ، حين يحاول الأب في قصة «أمون» أن يثني ابنه عن السفر إلى أوروبا ، ويغيره بأن أوروبا بتعبها الحلم ، أن هذا المؤلف يبدو متكاسلاً لآراء توفيق الحكيم في وعصفور من الشرق أنه هنا مقوم ، لا يتناسب مع سير الأحداث ، ولا مع طبيعة الألب العملية التي لا عزم بالأحلام ولا يمتنها الخيال في شيء .

- ٧ -

قصة «القوى والضعيف» هي أقوى قصص المجموعة دلالة على نزعة القاصي ، أن العنوان قد

يدعو من الرولة الأولى وعظماً ، يقوم على التنازل بين قوة الخير والشر ، ولكن القصة تبرر هذا العنوان ، أنها تضرب بجذور عميقة إلى المخزون الشعبي ، الذي يسخر من التبع والأداء والغرور ، ويتصر في النهاية للضعيف الذي يقام الشر ، أن القوى والضعيف هو عنوان يسائر المأثورات الشعبية ، والحكم المتداولة بأن الله يضع سره في أضعف خلقه ، وهو مفهوم شعبي صقلته الأيام ، ينظر إلى القوة والضعف بمنظار آخر ، لا يركز على المباهة والاستعراض والأداء ، ولكن يركز على المواصله والصبر والتصميم .

وهو معنى ألح عليه القاصي في قصة أخرى ، تحمل عنوان «البطل» ، وتقدم تصوراً جديداً أو حقيقياً للبطل ، الذي يبدو في أول أمره متفصلاً ، مفرواً ، متزاً بالقوة . ولكن هذه الضفة كدابة ، إذ سرعان ما يدخل معه صديقه في حوار ، يكشف فيه حقيقة نفسه ، أنه على الرغم من استمراريته يقع أسير امرأة قبيحة ، تسيطر عليه ، وتسير حسب هواها ، ويغفل البطل من هذا الوهم ، ويعرف حقيقة نفسه ، وهنا يتحول إلى بطل حقيقي يصرف ضعفه ويتغلب عليه ، أن القصة تنتهي وقد أحسن البطل بالانكسار ،

واخضعت منه علامات الغرور ، وأخذ يجعل بجانب السور ، وهو الذي كان منذ قليل يتنختر على أرض النادى ولكن تلك هي بداية الطريق نحو البطولة الحقيقية .

ولم يكف القاصي بهذا المخزون الشعبي من معنى القوى والضعيف ، بل جعل قصته تجسداً حياً للنسبة ، وحول «المكان» إلى بطل يتحكم في مصائر الشخصيات ، أن القصة ليست مجرد معركة بين حية وسحلية ترضي خيال الصغار والبسطاء ، وليست مضموناً وعظماً تتصر في قوى الصمود ضد البلى والطفان ، بل هي أبهى تجسيد للمكان من خلال معركة بين حية وسحلية . أن الحيز يشتد ، وتنكش السطال ، وترفع والصحة الأيخرة ، وتقدم الحية ، تقطع الطريق ، ويهد كل شيء تلتهم القفران وتبش بالصلابر ، ثم تواجه السحلية فتبت لها رغم ضعفها وتصيها بجرح يعمل السماء تنزف منها ، فتسحب الجسد لتصور وسط الحشاه الشاككة ، وتصبح فرسة لجماعات النمل أما السحلية فإنها تترفع فوق تيات أيوب ، وتأن ثلاث من أخواتها يجعلها يصب واحجاب .

أن القاصي يجعل تلك المعركة هي نتيجة للنسبة وسبب لها في الوقت نفسه ، ومن هنا لم يكن وصف المكان هو مجرد «ديكور» يحيط بأحداث القصة ، ولكنه وصف يمتح المكان حضوراً ذاتياً ، أنه حين يقول في أول القصة «الآن حوالى منتصف النهار ، من ظهر قناطر يربح الظل ، الجبل جهة الشرق ، والجو يصعد صهلاً مترقلاً ، بسرهم القناس الماء والنبات والرتوبة . السرعة الكبيرة والقنات الصغيرة المضطربة منها والمنجوعة حتى أقدام الجبل ، بدنا وكأنا تبخران بفعل وفود من أسفل أشجار السط الداكنة للربة على حافة الفتاة هجمت كيا لو تادت بطيور «أبو قردان» لئله الليل» أنه حين يقول ذلك

يقدم وصفاً للمكان ، بل يقدم حضوراً له لا يقل عن حضور الحية والسحلية .

- ٨ -

القصة عند القاصي لا تؤخذ على ظاهرها ، بل هي كالسمة النسيبة تنبع أروانا خفتة ، أنها تقرأ على مستويات ، لها مستوى ظاهري تبدو فيه روح الطفولة ، وتكاد تحول المجموعة كلها إلى قصص للأطفال والبسطاء ، ولها مستوى آخر يصل إلى حد الحكمة والفلسفة والارتضاع فوق الظاهرات لا قد ينضج هذا من باب المقارنة ، ولكنه من باب التكامل الذي لا يستطيعه إلا نخبة ، تمتصها الحية ، وتبلوها الملائكة ، فتصقل ما فيها من روح طفولة ، أو من روح فلسفة ، لها الفلسفة إلا مشقة نحو الحية ، كما يدهش الطفل الذي لا تألف الأشياء ولا يقع تحت بحث سيطرة المواضع .

- ٩ -

قصة «موت طفلة مغتربة» بطلتها طفلة صغيرة ، تثير خيال الصغار ، وتحرك القلوب معها حياً واحباباً ، ولكن المؤلف يرتفع بهذه الطفلة إلى حد الرمز إلى شيء عال ، يتعمرس للمؤامرات ، ويقدم نفسه ضحية لكي يعود السلام والنوام ، وهذا الرمز الذي يكمن وراء الأحداث الظاهرية يبرر الكثير من مبالغات المؤلف المتعمدة ، والتي تؤمن من يهد إلى مستوى آخر مستر .

- ١٠ -

وقصة «ذيل الأربعة» من ذكريات الطفولة ، وتعالج بروح طريقة جذابة ، تحمل المرارة إلى منة والقيح إلى جمال ، وتلغى ورامها مفارقات اجتماعية تظل وراء الظاهر الساج .

- ١١ -

وقصة «ليلة في لثم» مختصة في ظاهرها ، ولكنها تحمل فلسفة تدوية في جوهرها كما يوحى عنوانها ، أنه يقام تلك المرأة ، ويجعل ألا يقع في فخها ، ولكن لا مفر ، أنه يعطي صورة لنفسه

« القاهرة » صوت القاهرة الثقافي

أعدادها دائماً متميزة

من واقع البيئة بأنه كانتملة في
دحق الناشئونه تمطس ثم
تنطس .

الأحداث تهد لهذا السقوط ،
يسول مثلاً ولكن كمدسى
المبتئين كانتا تعرفان طريقهما
إلى خلة المأفون رأساً ، هل كانتا
مستظنين على تمام ، يدوان هذا
حق ، فلم يكن لها ضابط في
رأسى ، خصوصاً أن شمر
زوجي كأنها يصل بلدى يحل
سرى .

وسقط البطل هنا ولكن بعد
أن قدام ، أنه يختلف من يحل
يضى حتى في صيدلته ، فالبلط
عند يضى حتى يحصل بادرة
سقوطه ، أنه شخصية هشة ، دون
يقع مثلاً في غرام الفصيرة ، دون
أمل مقاومة ، بل يرسل الأذنيات
الشصية التي تير السقوط بل
تستدعيه ، أما البطل هنا فهو
يقدم ويلجأ إلى كثرة الاستاالات
والاستطرادات والمحاكمات ،
أنه يحاول أن يتصر ، حقا هو في
النهاية قد سقط ولكن بشرط .

١٢ -
وقصة القامحى مركبة ، أنه
لا يكتفى باللمعة القصيرة ، أو
الوضع السريعة ، أنه ذو نفس
طويل يأتى بصحت من هنا
وهناك ، ولكنه لا ينفذ هذه
أبداً ، أنه يلف ويدور حوله ،
ويرسل الطلقات من كل اتجاه ،
وقد يجد بعض النقاد أن هذا
خروج حل حدود مواصفات
القصة القصيرة ، التي تكتفى
بلفظ القصير ، والشعور
الواحد ، ولكن البرة ليست في
المواصفات بقدر ما هي في الغرة
الجمالية وهي هزة تتوافر في قصة
القامحى ، فشيء لا يمكن إنكاره
عند القامحى وهي شهوة
الفنان ، التي تحبل الأحزان بجة
والفج جبالاً ، أن سفرته جليلة
وليست سريرة ، وشاعة وليست
هدامة ، خيرة وليست حائلة ،
أنه يقدم الأشياء في طراحتها
الأولى أول في وحيتها كما يقول
فقد الفن التشكيل ، وفي عليها
دكا يقول أهل الصعيد ، ولكن
تلك الطراوة والوحشية أقرب
إلى النفس من كثير من
التصديحات المختلفة .

دراسات في الرواية العربية !!

كتاب : د أنجيل بطرس سمعان

عرض : شمس الدين موسى

رواية الحرام ليوست إدريس
مرورا ببعض الأعمال الروائية
لسطه حسين وعبد الرحمن
الشراوى وينجب محفوظ ويضى
حلى . كما أكدت في الدراسة
الأولى التي آتت تحت عنوان نشأة
الرواية المصرية وارتباطها
بازدهار الوعى القومى على
انفتاحها مع آراء النقاد الذين
يربطون بين نشأة الرواية ونيلور
شخصية الطبقة المتوسطة ،
وما تبع ذلك من ازدهار الوعى
الفردى الذى خلق وساعد على
تحديد الاحساس بالذات وقدر
من الحرية التي يشعر بها الفرد في
مواجهة النصير الإنسان سواء
كان ذلك الشعور ذاتياً أم
اجتماعياً . وذلك هو ما عبرت
عنه الرواية في كتابها المختلفة
ومنذ بداية عهدنا ، والمثال على
ذلك ، في رأى الكاتب . خلف
التطورات التي حدثت للرواية
الانجليزية ، والذي مثل في صور
أعمال عديدة اجوت على صور
تختلف للمجتمع كمثل أنه تجاوزه
للسلمات الإقطاعية
والاستبدادية ، وما يتعلق بها من
استغلال للظوة ، والمثل في الفرد
يكافح يبدأ بحثاً عن مكان
جديد له في مجتمع جديد ، كما
صورته الرواية د روبنسون
كروز ، وتوم جونسز ،
وكلازيو ، وفي أعمالها آباء
أشخاص ما يؤكد تلك الحقيقة
من ناحية أخرى .

وترى د . أنجيل بطرس
أن الرواية العربية تؤكد على
تلك الحقيقة من زوايا أخرى ،
فالروايات الروسية التي كان لها
من الازدهار والرواج للمعروف

كثيرة هي الكتب التي صدرت
لكن تهم يفتن الرواية ، إذ تصل
على تأصيل ذوق عام ذي مستوى
عال يتلاق ذلك الفن - الرواية -
كشكل من الأشكال التي ثالثت
الكثير من الرواج وصيرت من
المعند من جوانب حياتنا طوال
مسيرها . وكتب دراسات في
الرواية المصرية للدكتورة
د أنجيل بطرس سمعان ، ويتر
أحد تلك الكتب التي تهم
بالرواية العربية ، فهذهما من
جوانب مختلفة عملت الكتابة على
إلقاء الضوء عليها .

والكتاب يشتمل على عدد من
الدراسات التي كتبها . أنجيل
بطرس سمعان ربما في ظروف
خلفية ، لكن القلم المشترك
الذي جمع بين تلك الدراسات هو
تمحورها حول الرواية كشكل
من أهم الأشكال الأدبية التي
يتبناها القراء ، وأصبح لها
جمهور عريض في كل مكان ،
خاصة بعد أن عرضت الأعمال
الأدبية المختلفة في أشكال فنية
أخرى مثل السينما والأفاعة
والتلفزيون ... مما ميزها
بالكثير من الرواج الذي تجاوزت
به حدود الكتاب الطوي .

وجدير بالملاحظة أن الكتابة
تعرضت في كتابها للرواية منذ
بواكيرها الأولى ، وقبل أن تصل
إلى ما وصلت إليه الآن من تعدد
في الأشكال وتباين في الأجيال ،
وتنوع في المدارس والأساليب
التي اختت بالرواية الحديثة ،
ولقد تبنت الدكتور أنجيل في
كتابها البسور الأولى للفن
الروائي لدى المولىمى ، وحتى

إبان القرن التاسع عشر ، جاءت
تغييراً عن أشياء أحس بها الأبناء
الروسيون ، كانت تدفعهم نحو
التغيير والتطوير الذي لا بد منه
حتى يتجاوز الإنسان الروسى
بشكل فردى والشعب الروسى
كله الظلم والفقر والشقاء الذي
يميشه ، والذي صورته أعمال
روائية روسية عظيمة كتبها
مؤلفوها تحت تأثير حبهم الشديد
لروسيا .

وتلاحظ الناقدة أن الحال في
مصر لم يختلف كثيراً عما حدث في
تاريخ الرواية ، فلقد جاءت
الرواية المصرية مرتبطة لحد كبير
بحركة الوعى فضلاً عن
الإحساس بالذات المصرية
وضرورة تأكيدها ، ولا يعنى
ذلك ، كما نحدد . أن الرواية
تركت دورها الذي وبدأت تلعب
دوراً في النهاية السائرة لما عرف
بالثورة الوطنية ، ولكنه يعنى أن
أصبحت تلك الأعمال تكون
حياتياً عظيماً لصر ، مع الرغبة
الدائمة في العمل من أجلها تحت
تأثير الشعور بالحرف بالآلته
إليها . وتقول الناقدة عند تحليلها
للمراحل الأولى من ظهور
الرواية ...

د هالارهم ما عصاب على
الرواية المصرية في أول عهدنا
من رومانيتها ... إلا أنها قد
ولدت تحمل علامات لا يمكن
إنكارها للاهتمام بالواقع
وبالإنسان المصرى والرواية
المصرية . ولم يتخذ ذلك كله
شكل الاهتمام بتصوير الحركة
الوطنية أو المطالبة بالاستقلال
والفداء على الفساد فحسب ،
بل إنها تكشف عن الاهتمام
بتصوير الشخصية المصرية في
شئ لمناجها في تقديم صور
تتم بدرجات كبيرة من الواقعية
للمشاكل المصرية في شئ
وجوها ، غيرها وشوها ،
ميراثها وحيوها ، وشوها
الأم ...

ويطرح للباحث أن البدايات
الأولى للرواية المصرية ،
لا تامل في السر أو في التراجيم
الذاتية وكتب الرحلات ، كما لا
الرواية الأوربية ، كما أنها

بمقتضى هذا المبدأ، اعتبرت في الكتابة تصويرية، وتبين لنا الرواية العربية، وهي المرأة التي كانت الملائح للفرقة، وذلك ارتباطاً بفهمها للرواية، باعتبارها دائماً الاتصال بالواقع. وتبقى لنا الرواية كنوع من الأنواع الأدبية له صفة التخييل من الأنواع الأخرى، مما يجعله نوعاً أكثر تصوراً وارتباطاً بخيال، ولهذا فهو يفتقر للمصداقية العلمية على خلاف ما تقدمه من شخصيات وأحداث تجري في مكان وزمان معين . . . وأصل الرواية، وبوجهة نظر الروائيين . . . أصلها الفسيفسائي، أو التصويري، والروايات في صيغتها الحديثة هي تصوير الواقع الإنساني، لتعامل الجسد المادي، والعقلي، بوجهة أن يساعد على تمييز الواقع، على تغير وجهته نظره للواقع من خلال كشفه لآليات الضبط والتصور في الحياة.



الحديث دائماً قبيحاً وفي شكل تحطيطي ودعوى ومروج وإساءة فهم فكرة الفنان الحديث ، لم يشرح الفن الحديث شرحاً وافياً لعامة الجمهور وقد كتبت مؤلفات كثيرة عن هذا الفن ورغم ذلك لم تنل على عجز الشخص العادي عن فهم هذا الفن فهياً حقيقياً . إن الاهتمام بدراسة الرياضيات والعلوم والآداب وعدم الإهتمام بدراسة الفنون التشكيلية كما أن الفن مادة من الصعب تعليمها ومن ثم فإن كثير من الناس يهكموا على الصور الحديثة بمقاييس أدبية . ونظراً لاختلافه عن الأدب . فإنه لا يفهم بالطريقة الأدبية أو أن يشرح في كلمات قليلة أو صفحات معدودة فإن تطوره وتقدمه طيلة ثلاثة أرباع قرن من الزمان إنتهيا به إلى أساليب جديدة من الأعمال والإتجاهات المتباينة التي تحتاج إلى شرح طويل تتخلل التاريخ فترات تختلف فيها نظرات الناس إلى الأشياء اختلافاً بيناً مما كانت عليه في الفترات الأخرى مثال ذلك أن للصوريين في عصر النهضة رأوا كل شيء في ضوء منبسط نسبياً ، ويتشرب أمامهم من السيار إلى اليمين على نطاق واسع . ولكنه قليل العمق كما يرون حدود الأشياء كخطوط واضحة ومهما يكن من شيء فإن فناني عصر الباروك اللذين عاشوا بعد ذلك بقرن كانوا ينظرون إلى كل شيء في ضوء غالت منقلب الأطوار . مع إلقاء الإضاءة بطريقة سريعة جانبية . وقد زالت حدود الأشكال عند الباروكيين المتقنين بترافق الأصواء والظلال والتخفيف . تلك الإختلاف في اللمسة الفنية للنحت عند اليونانيين وبين عصر النهضة رغم التشابه في إختيار الموضوعات فهناك نفس الشاظر للمبارزين والعرايا والفرسان إلا أن الفرق يظهر في هدوء وبساطة الفن اليوناني عن فناني عصر النهضة الذي يتسم بالقلق والمعصية مثل أعمال دوناتلو وميشيل أنجلو .

ويشأن الفنانين في القرن السادس عشر كانوا ينظرون إلى الأشياء بطريقة عامة مرحة . وكان فنائو القرن السابع عشر ينظرون إليها نظرة إيجابية مما يجعله مختلفاً عن طريقة القرن الذي سبقه ولكن لكل فترة لونها الخاص من المعطاة . ولكل عالم في الطورق الفلسفي للجمال نظره الخاصة فيها هو فن وما ليس بفن . ومع أن كثيراً من الفنانين قد إنتبه في الفن الحديث إجمالاً جليداً . فإنه لا يزال كثير من الجمهور

محمد قطب إبراهيم

إن الفن الحديث قد إستقر الآن وشق طريقه إلى التميخطوات واسعة ورغم ذلك لا يقدر كثيراً من الناس هذا الفن لوجود بعض الصعاب وهي : إن الفن الحديث مختلف جداً عن الفن الذي ألفه الإنسان ولا يمكن للشخص العادي أن يفهم ما تعنيه الصورة الحديثة من أول نظرة . كما أن الشخص العادي الذي ألف فهم الصورة بالطريقة الأكاديمية والواقعية يبدو له التصوير



إن الفن الحديث يبدو في بعض الأحيان صورة معقدة كاللغز أحياناً له أصوله ومن يجعله موضوع سخرية أحياناً هم اللغز اللذين يفهمون من الفن أنه وسيلة للشهرة إذا ما اتبعوا القول : خالف تعرف !!!

ولكن إذا ما إترجنا هؤلاء عن دائرة الجسد . . وإذا نظرنا إلى الفن الحديث وحركته التي تزداد وتتسع حلقاتها حتى شملت العالم الحديث والقديم . . آسيا وأفريقيا ذات التقاليد والمذاهب القديمة . . وعلى الجانب الآخر . . أوروبا والأمريكيتين وإسترااليا . . نجد أن الفكر الإنساني يتجه لإتجاهات يتحكم فيها العصر الذي نعيشه . . إتجاهات غريبة مفاجئة تؤثر في الفترة الفنية التي نعيشها ونعبر عنها . سواء على لوحة أو في هيئة نحت أو مجرد كتلة .

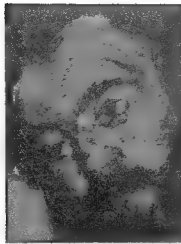
إن الفن الحديث يكشف عن حيوية لا يمكن تجاهلها . وظل هذا الفن من عصر إلى عصر تشرب أنفس الجمهور عناصره إنه لا يمكن أن ينسى وذلك بالرغم من كثرة ما نحصل من مرارة النقد . فلقد استهدف طوال تاريخه لثلاث من السخرية أهم غالباً بالزيف . وذلك أمر غير معقول . فالفن الحديث ليس زائفاً على الإطلاق والفن الحديث لا يزال يفضي في طريقه إلى الأمام . وفي كل سنة يتحول آلاف من الناس إلى تقبل فكرة الفن الحديث . وقد وفق أساطين النقد منذ عهد ليس بالقديم على الإتجاه الحديث كاسلوب مشروع من أساليب هذا الفن . كما توجد الآن متاحف للفن الحديث في أغلب المواسم العالمية وقد أصبح بعض الفنانين الحديثين معروفين بإسم الأساتذة القدماء .

يعيش فيها يسمى بمعهد الواقعية الأكاديمية أى التقليدى المحافظ طيلة المائة العام الماضية .

وكلمة أكاديمي . مشتق من الأكاديمية الفرنسية الملكية للفنون الجميلة التي أنشأها لويس الرابع في سنة ١٦٤٤ . ومذلول الكلمة اليوم هو الرسمى « و » والإنشائي « و » التقليدى ، لذلك يعتبر فن القرن التاسع عشر فن تقليدى واقعى الذى يختلف عن الفن الواقعى المبكر بعد عصر النهضة . فغالبا ما يصل الرسم فى العصور المبكرة حتى عصر النهضة إلى درجة عالية من الواقعية ولكن خاضعة لأهداف فنية أخرى . إن الفن التقليدى الذى يعجب به عامة الجمهور إما أن هو الفن الأكاديمي والواقعي مما الذى يعتبر مقلدا لفن الكلاسيكى على ما يدعى الفنانين دافيد وانجر ذلك الأسلوب القاتر المقيّد بجملة قواعد من الكلاسيكية .

وفى ١٨٢٠ ، استعصى بهذا الفن الرسمى المنظر الذى تشهده أخطاه فى تسلسل المحاولات بالفن الرومانتيكى الماصف الذى أحدثه جريكو وى لاكروا فلقد كان إنتاجه صورا واقعية الحركة مع أرواها منكسرة وموضوعات غريبة وكانت ثورة ولكن ثورة هائلة رغم رواج صوره ولم يستطع هذا الفن أن يقدّم زحف القرن التاسع عشر نحو الواقعية . ولكن قبل أن تنصهر الواقعية كانت فطرة إنشائية متداخلة . فقد تحول المذهب المادى إلى الموضوعات الخارجية فكان مشابهة المنظر الموسيقى فى العهد ولقد صور كوروا للمنظر كدور المنظر الحلوى الحالم البهيم أحسن تصوير كما صور ميليه الفلاحين بلمسة عاطفية رومانسية .

وفى نهاية القرن التاسع عشر ظهرت واقعية حقيقية تمثلها كوربيه بأسلوبه الخشن الذى لم يصور الملائكة لأنه لم ير أحد منهم وتعبه مائه ودجا اللذان أسسا واقعية غير مقبولة . فقد ضرب هؤلاء الفنانين الجريئون موضوعات البذاء عرض الملاحظ للإنسان البسيط المناظر الشعبية من الطبيعة ورغم ذلك لم يفقد هؤلاء الفنانين لللمسة العاطفية الشخصية كما لم تكن أعمالا فوتوغرافية . استهدفت هذا الفن للمعارضة الشديدة من جانب أنصار الانحياز السابق كما تمكن أنصار التقليديون من السيطرة على الصالونات الرسمية كما استمالوا إلى صفهم



النقاد والمجهود ومن ثم أصبح من الصعب على الفنانين التقدميين أن يختصوا بأية ميزة . وقد واجهت كل من المدارس المتنافسة نضالا متزايدا فى سبيل الإعراف بأعمالهم الفنية . وكانت النتيجة أن الفن الأكاديمي الواقعي أصبح في سنة ١٨٨٠ إلى ١٨٩٠ عصفنا شخصيا متينا . ولم يندثر حتى اليوم .

ومن أهم المحوس التي تدل على الفن الأكاديمي الواقعي أنه فن جد واقعي كما يشتمل موضوعات غير خلدلة المجد على خلاف ما كان عليه الفن في العصور الماضية حيث كانت الموضوعات مقيّدة ، انه يركز على المهارة الفنية والرشاقة من حيث الصنعة ، إنه يتقبل السرد القصصى بقولا حسنا فهو تصويرى وصفي وأدبي ينجح بشدة إلى العاطفة .

هناك عصور كثيرة من الفن لا تشترك في الأكاديمية . والمصريون القدماء والأفريق والبيزنطيون والشرقيون والكثيرون في العصور الوسطى ومطلع عصر النهضة وكل الفنون البدائية لم يعتبروا الفن الأكاديمي فنا واقعي ولم تكن الصورة في تلك تلك الميود غير الواقعية صورة لأى شيء بل كانت رمزا معنويا لبعض الأفكار الدينية أو العاطفية .

والفن الحديث طراز غير واقعي للفن . وبعد إغرائه عن الواقعية أهم أوجهه للخلاف الأسلي بينه وبين الفن الأكاديمي الواقعي .

وفى العصر الحديث يوجد رد فعل عنيف ضد السرد القصصى في العصور فنند البدائية . في سنة ١٨٧٠ ، حتى سنة ١٩٢٠ كان الفن الحديث يتمتع كثيرا من السرد القصصى ، كما يتعد أيضا عن الواقعية ، حتى لقد وصل في النهاية إلى رسم الأشكال

الربعة والتي لا تعبر عن أى موضوع معنوى ولم يكن في الحقيقة متضمنا قصصا مطلقا . ومثل سنة ١٩٢٠ ومع وصول « الدادايزم » و « السرياليزم » أخذت عناصر السرد القصصى تصمد من جديد إلى العصور الحديثة .

ويتم الفن الحديث بتشكيل المطلق ويستند إلى أن الصورة في حد ذاتها وليست القصة التي تحكيها هي التي يجب أن تكون مثل الإهتمام ويجاول الفنان المعاصر أن يخلق هذا الطراز من الصور الأخيرة حتى تبهر العين . وهو في ذلك يتسبب إلى الأساتذة القدامى الذين لم يتهاونوا في صوره في التصميم أو في أية صفحة فنية نقية . ولئن كانت موضوعاتهم بالنسبة لنا اليوم غريبة في الكتابة . فإن أسلوبهم في التصوير غريبة في الإقناع . وإن الجمالير وإن تكن لا تزال تعيش في فن العصر الأكاديمي الواقعي ، فإن الفنانين الأكثر جرأة قد تخطوا زما طويلا عندما انتقلوا هم إلى عهد جديد وهو العهد الحديث . فهم دائما يسبقون جماليهم عندما تتغير الأساليب الفنية . ولكن ما الذى يحصل الفنانين بفعلهم هذا ؟ لماذا لا يفكرون حيث كانوا . للإجابة عن الشق الأول نقول : إن الفنانين لم يكونوا راضين عن الصور الواقعية . لقد كانوا متعبين من النظر إليها ومن تصويرها . لقد عرفوا أن التصوير الواقعي كان يعيش بينهم مدة طويلة . وكان يضاهيهم إحساس قوى بأنه أن الألوان لإحداث تغير . والفن لا بد أن يتغير . لا بد أن ينمو ويتقدم أو يموت . والإجابة هل الشق الثاني : هو أن عدم إرتياح الفنانين إلى الصور الواقعية التي ظهرت في معاهدهم . قد نشأ من الفكرة التي تقول إن هذا الفن أصبح غير موجود . أن كان الفن المعاصر الشهيرة في الماضي والأساتذة القدماء ظهورها لهم وكأنهم ينظرون على شيء متوهج أحدث الصور الأكاديمية . وتاريخ الفن الحديث هو قصة البحث عن ذلك الجوهر الفني الذى يبدو أنه فقد أو هو في الطريق لأن يفقد . في العصور الواقعية الأكاديمية . ومن وراء الحركة التجريبية إلى « التجريد » كانت ثمة محاولة مستمرة للوصول إلى الروح الحقيقية والمعنى الفني ♦

مراجع

(١) حول الفن الحديث : جوجرج أ. فلاتجانت / كمال للملاخ مراجعة صلاح طاهر .



فن تشكيل



حول بينالي الاسكندرية السادس عشر

.. هل غطى فنانون البحر الأبيض
الاست واخسون ؟..

محمود عوض عبد العال

ذلك الغطر الحضارى لحشد عظيم من الأعمال الإبداعية المعاصرة، متزامنا مع واقع الفنان المصري في شتات طريقه المحفوف بالمخاطر .. أم أنه واجهة وجدت لكي تنضم إلى شهادات الزمن الآلى حل فتحت شهتنا الاستعراضية لذلك ما تبقى في رؤسنا من تقليدية غير إيجابية، أو تجريبية ناقصة الشمو والاكتمال ..

.. تتوالى دورات البينالي للفنان حوض البحر الأبيض .. وعندما نصل إلى الدورة الحالية (الـ ١٦)، يكون حجم الحضور لفنان الدول العربية قد قلص إلى أقصى درجاته وأصبح ثلاث دول مربية مع عشر أوروبية مصر وفلسطين وتونس، وتغيب عن البينالي أعمال فنان المغرب، والجزائر، وليبيا، وسوريا، وبنات لظروف غير معلومة، أما الدول الأوروبية المشاركة في هذه الدورة فهي، أسبانيا، البانيا، اليونان، تركيا، فرنسا، قبرص، يوغسلافيا .. أيضا تخللت إيطاليا لسبب ما رضم الدور الذي لعبه فنانونا تجديد الفن الغربي في النصف الثاني من هذا القرن ومشاركتها في كل دورات البينالي السابقة.

يضم الجناح المصري، ثلاثة مصوريين، واربعة فنانين في النحت، وثلاثة في الحفر، وثلاثة رسامين .. وهم يمثلون الفن المصري المعاصر، ويكوّنون مجموعته شبه متكاملة للنشاط الإبداعي المصري، مع احتفاظ كل فنان منهم بشخصيته المميزة والذاتية، أهم علامات بارزة في المحيط التشكيل، ونتاج جبل يربط بينهم عنصر البيئة والزمان وظروف القاسية التي تغمرنا .. جميعا تحت

تأثير تقدم التكنولوجيا وتقهقر العلاقات الإنسانية .

تتألق للمصورة الفنانة « عفت ناجي » في رسموها الفلكورية الضاغطة [صويك العلم والصغير] .. فرما تستدعي للهنم فكرة أسطورية . أن يكون للشخص توتم خاص به، توتم فردي .. وأكثر ما تكون التوتمات الفرعية من أصناف الحيوان أو الطيور، وقد تبث في قلب اللوحة جلدا كاملا لتمساح من الحجم الصغير، وفي الثانية جلدا كاملا لتتمسح من الحجم الأكبر، وهي تقودنا إلى ما كان شائعا في تقاليد بعض القبائل الأفريقية الموروثة، وقد حشلت حول التمساح نسقا غنيا من الألوان، يشبه النسيج الشمعي فيعطى ملابفا دائما على غمامة « الموكيت » ويقول التاريخ من هذه القبائل، أن كلا منهم يحمل جلد الحيوان أو حصلة من ريش الطائر الذي تقفه توقفا، وفي بعض القبائل يرسم كل فرد توقفا على امتعته واسلحته أو على بعض أجزاء من جسمه بالوشم، لا اعتقادهم بأن كل واحد منهم متليس بجميع صفات توقفه الخصاص، وربما استحال في مناسبة ما إلى فضيلة توقفه، أو إلى تصور التوحيد فيعتقد أنه مع رمز شيء واحد .. وهذه القطعة تتماثل باهتمامات الفنانة عفت ناجي وميولها إلى استلهام الموروث الشمعي على مستوى البيئة المحلية أو الأفريقية، وهناك فنانون كثيرون ينحون هذا النحى ويتجهون إلى الموروث الشمعي ولكن يدرجات وإلهامات وزوايا متعددة ويختلفه من أمثال سعيد العلوي وعبد

الحادي الجزار وجذانية سرى ومريم عبد العليم وغيرهم .

أما الفنان - محمد سالم - فقد حقق بتكويناته الأربعة، عمقا في التجربة تدل على مهارة ودربة عالية في الطريفة التجريبية الحديث، واعتباراته للتكمية فيها، وكان يمكن تأجيل اشتراك الفنان محمد شاكر إلى دورة أخرى، ونظرا لاحتواء تجربة محمد سالم لتجربة صديقه، وما يقدمه سالم في رسومه مستطها نوعا من النحت الجداري، وقد حاول محمد شاكر ذلك خيره في الطيمية غلبت عليه في جوانب الضوء .

وفي النحت قدم الفنان الكبير أحمد عبد الوهاب بانوراما شاملة لوجوه مصره على أربعة تكوينات، وجازفة النحت الأولى للفنان أحمد عبد الوهاب في هذه الدورة، تكريم لها قبل أن يكون رمزا لتكريم مشوار فنان ينشد روح التحرر في حب مصر، قاصدا تلك الملامح المصرية القديمة في شموها وثقافتها وطلالها التي يجيد فيها روحه ونفسه، فهي القرنين الذي اجتمعت فيه رغباته وميوله وهي الوجوه التي ترض عزة نفسه وطموحه ومثله الغالب من الوفاء والجمال والحب، فنان صلاتي يجمع بين الأصالة والمعاصرة بكل معنى الكلمة، وألشك أن قاعة أحمد عبد الوهاب قد هيئت للجناح المصري مساحة من الوجود للتناغم مع إبداعات فنان الدول . كما تزدهر منحوتات الفنان المجدد - طارق زباني - الحاصل على الجائزة الثانية لهذه الدورة، وكان من الطبيعي أن نجد تعبيره الفنان طارق زباني مكانها اللائق بعد سنواته التحضيرية للبشارة والنوامة بأكتمال دقاتها، وسط هذا الكم من الأعمال الواقعية التي تغلب على أطرها الفنان طارق، بل هو أكثر الفنان استيعابا للتساؤلات التي تدور حول إخضاع نظر المتلقي لما يتخذه المبدع سواء أمام عمل مكتشف في صرح، أو لفكرة الانجاء إلى أعلى بطريقة أمكنية مطروحة مستخدما كل الأدوات لتلاحه في الحامات، التي تدرب عليها كثيرا خلال تجواله في أوروبا، وأن كانت الروح المصرية قد انكمشت في لوحاته واخذت الصيغة الجبلية الأوروبية، ولعل الفنان

مجدى قنارى قد عوض جزءاً من فقد المزاج المصري لدى فاروق شحاته ، وحصل على الجائزة خلال هذه الدورة ، وفي تقديرى أن شاكراً المندائى لم يقدم لنا ما نعتشه في رسمه بألوان الجرافيك ، وإنما قدم لنا لوحات متلاحقة من غزو القضاء الأسود ، ورومانسية محمد عبد السلام اكتسب جلتج الرسوم جمالا وشغافا .

وإذا كانت فلسطين قد شاركت بعشر فنانين ، تسعة مصوريين ونحات واحد ، فإنهم بلاشك يقدمون شهادتهم على الواقع العربى المعاصر - عماد عبد الوهاب - في حالة تكوين الفنان - محمد الأسطل - في مشهد من أرض العودة والشارع مزدحم بالصفوف الملقة على الأرض وكتب يتبع في المؤخرة خلف شيخ عجوز . . . والفنان الفلسطينى يكتب مرارة الواقع بالون وهذا قدره وتاريخه الذى لا يستطيع الفكك منه . أما الجناح التونسى ، فقد جاءت مشاركتهم متناشرة لذلك لم يسلج اسم تونس في الكتالوج العام ، وإنما استحق فنانو تونس التحية لخصروهم ، وكان من أبرز الفنانين العرب والمصريين بصفته أخص الفنان التونسى - رؤف الباري - الذى قدم عمليتين يمثلان جزءاً واحداً من لوحة تكوينيه رائعة المذاق الشعبي العربى ، إذ تضم هذه اللوحة رواية أسطورية من الحكايا الشعبية يقبلها الفنان في ثيمات باشكال عمورة ، ويبدو أنه ليس من قبيل الملاحظة أننا يمكن التفاضل الشكلى في خطوطه الجانسية والأمامية ، فنتمتع هذه الثيمات في تراكيب لشخص نمذجه مثل (الأم والسطل) والصراخ والولادة والعشق ، ولايشترك الفنان رؤف سوى الفنان هدى بن سعيد فقد علق لوحاته بإعمال شديد ودون بروز فأنكشت في برودة الاسكندرية وعلوت ورقا يتنلى في تاريخ .

وقد قدمت القلعة الفرنسية وآن ترنزش وكتالوج الفنانين الفرنسيين الثلاثة (فسانان بارى - نحت ، جورج أوتار - مصور ، أوليفييه أجيد - مصور) بقولها : منذ عشر سنوات لو كان على أن أقدم ثلاثة فنانين لنسبت كل واحد منهم الى اتجاه مرتبط بأغلبه ، أو على الأقل الى اتجاه تشكل قائم على عدد معين من الشفرات . . . التاريخ اليوم مختلف بل قد الاختلاف ، يبدو الأتية الى جغرافية أسلوبيه واضحة للعالم وكأنه سمة العديد من الأعمال الفنية ، بحيث أن الحسانة الدولية لم تعد أمارة لمضى

ولا لقطعة بل إمارة لتطور متناقص . . من وجهة النظر هذه ، تمثل الأعمال الفنية بكل من جورج أوتار ، أوليفييه أجيد ، وفانسان بارى . . هذه الأجهزة الداخلية التى قام بوضعها الإبداع المعاصر ، وذلك بغية التحقق وفي كل وقت من حرية علاقات النظر والفكر غير المتوقفة . . ولاشك أن الجناح الفرنسى كان من أبرز صالات العرض للدول الأوربية ، لاحتوائه على هذه الثورة التكنيكية في الرؤية والأداء . . وقد تراجعت قاعة اسبانيا هذه الدورة فيها عدا أعمال المصور (غوسيه حويدلو) الذى تأملت لوحته - الشاطئ الأحمر - وسط زملائه ، وفي قاعة البانيا يعكس الفنان الالبان صورا من حقيقة حياتهم ويعبرون عن أمالهم من أجل الغد المشرق والحرة ، وهم حريصون على تأكيد وجود الحركة العمالية من خلال مضمون فلسفى واجتماعى .

أما قاعة تركيا فقد تقابل فنانوها الذين التقت عندهم حضرات الشرق الأوسط والغرب والشرق والبحر الأبيض - ويضيف قوميير تركيا - إن الصورة كانت دائما لها أهميتها الكبرى في المجتمع التركي الوراثة للتراث الاسلامي ، أما عن فن النحت فكان جمالا عموما لعدة قرون وذلك لأسباب دينية ، أما الآن فأصبح فنا مرسوقا يحتل مكانة هامة في الفكر الحديث ، ويذكر الناقد (أندرياس سافيرس) قوميير قبرص ، أن الفنانين القبارصة يقعون تحت الأضواء القوية في الجزيرة والمصهور أتناككة مع الأمواج وأيضا أشكال البر الأرابيسك مع بساطة الأرض الجرداء كل هذه الأشياء تترك بصماتها على أعمال الفنانين القبارصة ، ويحق الفنان كل ذلك بطريقة حديثة وتعبيرية ، والفنانون اليونانيون فقراء البطء الفنى ، باستثناء النحت الكبير - فاسيل سكيلاكوس - الذى قدم أعماله النحتية العملاقة الثلاثة ، ذات أشكال هندسية متباينة ، يربط بينها فراغ ويحدد بينها ذلك الفراغ نفسه ، ذلك أننا تصور إمكاناتنا امتلاك الكرات الحديدية أو الأصعدة أو الدوائر . . ثم نكتشف استحالة ذلك دون صبغ ومجهود .

والحاصل على الجائزة الأولى تصوير في هذه الدورة فنان يوغسلافيا العظيم (جرجي سيوها) فقد لفت عمله (ذو النزعة الانسانية - عمل فنى مزجوع على زجاج) جميع القاد الذين رشحوه للجائزة الأولى .

وعن الفنان يقول قوميير يوغسلافيا ، لاشك أن الفنان جرجي يملك حصار قويا في استخدامه للألوان وهو يستند على القيم التقليدية ويضيف إليها الأفكار ذات طابع خيالى وذلك في إطار النقد والتخلي .

.. ولاشك أن هناك جهدا بل من أجل انقاذ سمعة بينالى الاسكندرية تنظيميا واعداد وعرضا ، وهناك أيضا ملاحظات لا تغفل من قيمة ما بلد فيه من عطاه ، أروجو أن يصاد النظر في دعوة الفنانين الأجانب ، أى لابد وأن نطالب بشاركتهم فنان كبير من كل دولة مع مجموعة الفنانين ذوي التجارب الطويلة ، وأن نترك جانبنا موقفنا السياسي لكن يشاركه جميع فنان دول المغرب العربى وسوريا ولبنان تيملا فيا جيدا ، وأن يكون المحضر الفلسطينى ، فرصة كبيرة لأن يقول الفن ما تعجز عنه الكلمات . . وليس مجرد تواجد شكلى ، بالاضافة الى استمدادنا نحن للاشتراك ، فرما أصبح واردا اليوم أن يكون هناك فنان بينالى . . يجهز لعبة صراع الدول والتمثيل القومى لشعبه ، وليس مهما أن يتم اختيار اللجنة المنظمة له بقدر ما يشعر أنه قادر على المشاركة والاستعداد لها . . وأعرف عددا من الفنانين اخبروا في دورات سابقة ولم تكن المدة الباقية على تقديم مساهمة لهم للمشاركة كافية . . فاحتدروا بشرف وجولة واحساس بالمسؤولية ، إن قدرا عظيما من الاعجاب والفخر بلا صدر كل مصرى ، عندما يسمع عن انجاز مصرى رابع في بينالى فينيسا للفنان عبد السلام عيد ، ولماذا غاب عن هذا بينالى فاروق وبه ، وغيره من الفنانين ذوي التجارب المبكرة والرؤى العميقة لوجدان الانسان المصرى المعاصر بكل ما في الكلمة من معنى حقيقى وواقعى . . واكرر مسابق أن طالبت به مرات قبل ذلك ، حيث تظل جدران بينالى خالية بدون زوار . بعد افتتاحه بأيام ، أقول . . انه واجب قوسى . . أن يتوجه طلاب مدارس الاسكندرية في رحلات منظمة لرؤية هذا الخلد المائل لأعمال فنان مشر دول من حوض البحر الابيض . . إن غياب الاجيال الجديدة عن رؤية هذا المهرجان الفنى . . اعتراف بمحدودية وعينا .

صور الموضوع بالصفحات

من رقم ١١٣ : ١١٦



بقية الصفحة الأخيرة

لغة في محنة

العربية واللغة العامية معا ، ويعرض كل الحرص على أن تكون اللغة التي يستخدمها هي الانجليزية أو الفرنسية ... وأين ؟ . إن هذا الجيل يستخدم هذه اللغات الأجنبية ليس في لندن أو باريس ، وإنما في القاهرة وفي سائر المدن والمقرى المصرية ، وبذلك تجاوز هذا الجيل كل أحلام المستشرقين الذين تبنا الدعوة إلى الاتصاف من اللغة العربية واستخدام العامية بدلا منها .

وهكذا انتقلت الحرب على اللغة العربية من المستشرقين الأجانب ، إلى أهل البلاد أنفسهم ، فهم الذين يقومون الآن بالجهد الأكبر في مسييل تحطيم السلفة العربية ، وجعل الواجبة الفوقية للبلاد واجبة اجنية خالصة .

وأعطر ما في هذه الظاهرة الجديدة أننا لا نشعر بالقلق ، ولا نحس بأي خطر علينا في هذا المجال ، فلا أحد يتحرك ولا تاتون يصدر ، وإذا كتب كاتب أو تحدث إنسان حول هذه الظاهرة ، نظر إليه الناس على أنه واحد من الذين يضلون أنفسهم بالأصوار التي لا أهمية لها ولا قيمة .

لذا وصل إحساننا بهذه الظاهرة إلى هذا الحد من التبلد ؟ ولماذا سكنت المؤسسات الرسمية والشعبية على هذه الظاهرة واستسلمت لها ؟ وكيف يتحول الفخر المصري في سترات قلبة إلى شارع اجنبي في كل ما يستعمله من لاقات وأسباب ؟ وكيف أصبحت اللغة العربية مهزومة في بدائنها إلى هذا الحد أمام كل اللغات الأجنبية الأخرى ؟ ... ولماذا ... ولماذا ... ولماذا ؟

كل هذه الأسئلة لم تعد تجد إجابات صريحة واضحة . ومن هنا لنا أنقدم بالتدريج للنواضع وهو أن يقوم مجلس الشعب بالتصويت على اللغة الرسمية للبلاد ... وهل هذه اللغة الرسمية هي اللغة العربية أو أيا لغة أخرى علينا جميعا أن نتعلمها ونتم بها ونلقبها بأبنائنا مع تحذيرهم من اللغة العربية وما سوف تجره على مستقبلهم من أحطار ومصائب وويلات .

وما أضح ما نصان منه دون أن ندرى ... لقد مات إحساننا بلتنا ، ولم تعد نضر بأن كرامة اللغة من كرامة الشعوب وأن شعبا لا يتم بلنته هو في حقيقته ، شعب لا يتم مستقبليه ولا يملك الحيقية الأصيلة .

لقد كان المستشرق الألماني « ميتا » يتأذى منذ مائة سنة بجعل اللغة العربية « لغة صلاة وطقوس دينية فقط » واستخدام اللهجة العامية بدلا من اللغة العربية القصوى في كل جوانب الحياة الأخرى بعيدا عن « الصلاة والطقوس الدينية » .

وكان المستشرق الانجليزى « ويلكوكس » يقول صراحة « إن دراسة اللغة العربية القصوى مضية للوقت ، ومربيا حقيق كما ماتت اللاتينية » ثم يقول هذا المستشرق نفسه في دعونه المتحمسة للمصريين إلى ترك اللغة العربية والاعتماد الكامل على العامية : « ... إن مصر ستخلص من لغتها العربية الأكاديمية ، وستستخدم لغتها القومية ، وستعفى كما ينهض الرجل القوى بعد سبات ، وستجدد عالمها الجديد بفكر متكرر ، وستأخذ نصيبها الكامل من ثروة العالم العقلية ، وهذا لن يحول بين الباحثين وبين دراسة العربية الكلاسيكية ، ولكنه سيقصر لمصر أن تأخذ مكانتها بين أسمى العالم المختلفة في الأعمال وفي التجارة وفي المهن المختلفة » .

هذا ما كان يقوله المستشرقون لنا في أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ... كانوا يطلون منا التحل من اللغة العربية ، وإحلال اللهجة العامية مكانها ، ليصبح هناك ما يمكن تسهته باسم « اللغة المصرية » الخاصة بنا والبعيدة عن اللغة العربية تماما .

ولم يكن هؤلاء المستشرقون يعلمون أنهم بعد مرور ما يقرب من قرن على دعوتهم إلى العامية المصرية وإحلالها محل اللغة المصرية ... لم يكن هؤلاء المستشرقون يعلمون أنه سوف يظهر جيل في بلادنا يسبقهم في دعوتهم ويرفض اللغة

والفرنسيون يعلون نفس الشيء ويبدلون الجهد والمال لنشر لغتهم والوقوف كمنافسين أشداء للانجليز في الصراع اللغوى العالمى الكبير .

كل شعوب الصائم تقبل ذلك ، ولا تكتفى بالاهتمام بلغتها في الداخل ، بل تعمل على التبشير بهذه اللغة في كل الأوطان الأخرى وبين جميع الأجاس البشرية . وهذه علامة من علامات الصحة الحضارية واحترام الذات والحرص على قوة الأمة والعمل الدائم على أن تكون هذه الأمة مؤثرة على الآخرين .

فيا الذى أصابنا نحن حتى أصبحنا نتنازل عن لغتنا باختيارنا ، ونوجه إليها الطعنات كل يوم وكأنها ليست لغتنا القومية ، بل هي لغة أعداء لنا لا يستحقون منا إلا الكرامة والرفض ؟

لماذا أصبحنا نستعين باللغة العربية هذه الاستهانة الواسعة الشاملة دون أن نجد هذه الاستهانة رادعا من القانون أو من الرأى العام ؟

إنها ظاهرة تدل على أن المرض قد استولى على جسم الأمة وحطها ونفستها ، وأن هذا المرض ، لقوة انتشاره وسيطرته على الجسم ، لم يعد أحد يشعر به أو يخشى منه .

وأنتك الأمراض بالأجساد هو المرض الخفى الذى ينتشر بسرعة ولا يجد مقاومة تقف في وجهه وتقضى عليه .

لقد تعرضت اللغة العربية من قبل لحروب عيفة ولكن هذه الحروب كانت دائما واللغة عليها من الخارج ، أى أن الذين شنوا هذه الحروب كانوا دائما من الأعداء وأصحاب المصلحة من الأجانب .

أجنبية ، والكل يرفض اللغة العربية ، والكل يعتقد أن الحضارة مرتبطة بالآسيا الأجنبية ، وأن التخلف مرتبط بالغة العربية ، ويكنى أن نشير هنا إلى أن كل الفساذق التي تم إنشائها في السنوات العشرين الأخيرة ، وهي كثيرة جدا ، ليس بينها فندق واحد يحمل اسما عربيا .

والغريب في هذه الظاهرة أنها لم تعد تصعد اللوق العام ، ولم يعد فيها أي استغزاز للمواطنين ، بل إن الجميع يتقبلون الأمر ببساطة وكأنه أمر طبيعي لا حاجة فيه ولا ضرورة منه .

والمنق الوحيد لهذه الظاهرة ، ولعلم ضيقنا بها ، هو أن إحساننا بقيمة اللغة القومية قد انتهى ، وأصبح صفحة متطورة من صفحات التاريخ القديم .

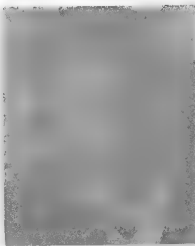
وقد صاحب هذه الظاهرة العامة الرئيسية ظواهر أخرى كثيرة ، مثل انتشار الحطأ للغوى في الصحف والمجلات والكتب المطبوعة ، وانتشار هذا الحطأ على ألسنة المذيعين والمذيعات في أجهزة الإعلام المختلفة . وفي نفس الوقت نلاحظ كثرة استخدام الألفاظ الأجنبية على ألسنة المتحدثين الذين يحاولون الظهور بمظهر حضاري لائق بهم ، لأن الحديث باللغة العربية الخالصة هو عند هؤلاء أصبح دليلا من أدلة الجهل وعدم المعرفة بثقافة العصر .

وهذه الظواهر كلها دليل قاطع على عدم الثقة بالنفس ، والحضوع لسيطرة الشخصية الأجنبية التي أصبحت تغزو عقولنا ومشاعرنا وحياتنا اليومية .

ولا يوجد شعب في العالم يقبل مثل هذا الحضوع اللغوي للآخرين بإختباره وإرادته .

الانجليز يقدسون لغتهم ويذلون جهودا غير عادية لنشرها في أنحاء العالم كله ، ولا يخلعون بالأموال الكثيرة في سبيل دعم هذه اللغة وتمكينها من السيادة والانتشار في العالم كله . وفي أي أرض يتبع للانجليز أن يفتخروا « مركزا بريطانيا » لتعليم اللغة الانجليزية لإقحام لا يترددون في ذلك ، بل يسارعون إليه ، ويدعون المكافآت والجوائز الشجعية للطلاب الأجانب حتى يتعلموا اللغة الانجليزية ويتقنوها أشد التقان .

رجاء النقاش



أينما سرنا الآن في القاهرة وأقاليم مصر المختلفة نجد أن اللغة العربية تتراجع لتحل محلها لغة أخرى ، حتى لو استخدمت هذه اللغة الأخرى حروفا عربية ، فكل أسماء المحلات والشركات والمقاهي والفنادق ، لا يوجد فيها اسم عربي واحد ، الكل يبحث عن تسمية أجنبية ، ويمتدح التسمية العربية مرفوضة منذ البداية ، لأنها تقلل من شان صاحبها ، وتسبب إليه في سوق العمل والتجارة والبيع والشراء ، وتحط من منزلته أمام الناس . الكل يبحث عن أسماء

منذ حوالي مائتي عام قام « الكونت جرس » الأمريكي بالتصويت حول اللغة الرسمية لأمريكا ، وكان التصويت قائما على الاختيار بين اللغة الانجليزية واللغة الألمانية ، وقد فازت اللغة الانجليزية على اللغة الألمانية بفارق صوت واحد ، ومن يومها واللغة الانجليزية هي اللغة السائدة في أمريكا . ولولا هذا الصوت الواحد الذي رجح كفة اللغة الانجليزية لكانت اللغة الألمانية الآن هي اللغة السائدة في جميع أنحاء أمريكا .

تذكرت هذه الحادثة التاريخية وأنا أراجع ما تتعرض له اللغة العربية في بلادنا من عمليات تشويه تكاد تقضي عليها وتجعل منها لغة محيطة لا علاقة لها بالحياة .

وقد خطر ببالي أن أطالب بمعرض لغة البلاد على التصويت في مجلس الشعب ، ليختار مجلس الشعب اللغة الرسمية للبلاد ، وعلى تكون هذه اللغة هي اللغة العربية أو تكون لغة أخرى مثل الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية .

ويعد التصويت على اختيار اللغة الرسمية للبلاد يجب أن تكون هناك إجراءات قانونية لعاقبة الذين يخرجون على هذا القرار ، فيصيح الذي يرفض استخدام لغة البلاد الرسمية جرمًا في حق وطنه مثل سائر المجرمين .

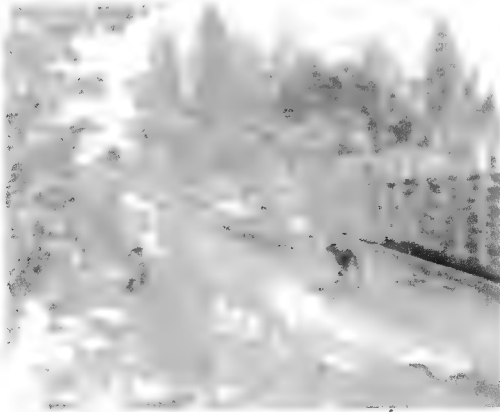
حول بنيالى الاسكندرية السادس عشر



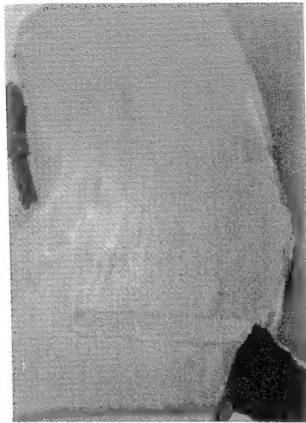
أحمد عبد الوهاب
مصر
جائزة أول تحت



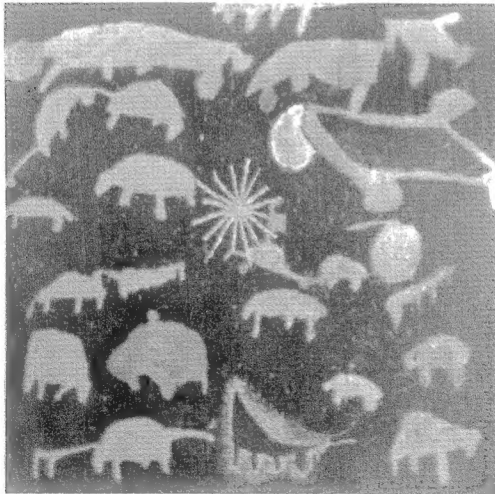
عزت ناجي مصر صوبك للعلم



محمد الأسطل فلسطين من الذاكرة



خوسيه جوردانو
أسبانيا
الشاطئ الأحمر



جورج اوتار
فرنسا
تكوين



زاسير ماتيه
البنيا
برج القديم



حليم كحراج
البنيا
الزمار القديم

لوحة للفنان أحمد نصير

في معالجته للألوان حساسية متميزة ،
وقوة انفعالي ، ووضوح للتعبير
الصريح ، وعلى الرغم من ذلك فإن
الألوان تبدو - في نهاية الأمر - قائمة ،
حيث يفرض اللون الأسود وجوده على
الأصفر والأحمر مساهماً في خلق جو التوتر
الخرافي .

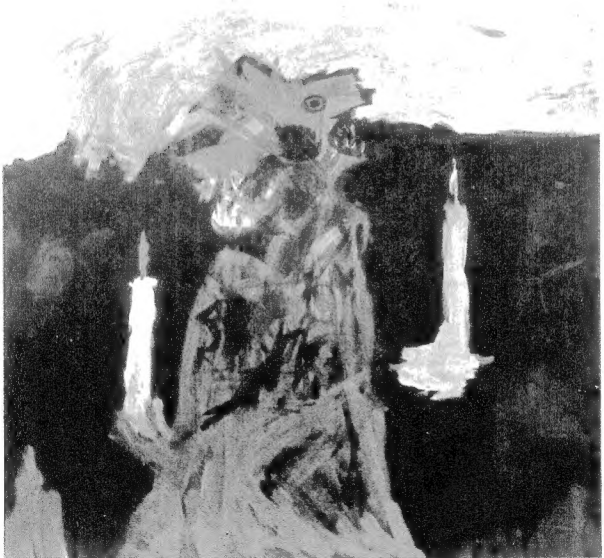
وتبثت الحركة الديناميكية المتصاعدة
من بقع الألوان لتصبح مصدراً للطاقة
والحيوية .

وحدة أسلوبه ، فهو يستخدم
البورتريهات أو الحوروات للتعبير عن
ردود أفعال ، وينتد على ظروف الحياة
اليومية على شق المستويات العاطفية
والاجتماعية ، وانما يلجأ إلى للتشوية
لا يرايز القيم التغمية .

وهو يتخذ أشكاله حسبما يقتضى
خياله ، فيدخلنا من الشراسة إلى عالم
غريب ، حيث يحتل قلبه المساوى
بالسخرية اللاذعة .

أحمد نصير ، فنان يعي علاقاته اللونية
في تضادها ، وفي كشفها وعمتها .
والظلال لديه ليست إلا درجات متفاوتة
للضوء . انه يسمى للنغم في خصوصية
وجهة تغلفها القنامة .

وتقول الناقدة « كريستين روسيون »
عن أعمال الفنان :
« في محاولة رؤية للبحث ، يعشق الفنان



لوحة للفنان جورج البهجورى

